Icoane

Nikodim Kondakov

CARTIER

CARTIER
str. București, nr. 68, Chișinău, MD 2012.
www.cartier.md

BASELINE CO LTD
33 Ter 33 Bis Mac Dinh Chi St.,
Star Building; 6th floor
District 1, Ho Chi Minh City
Vietnam

Traducere: George Adam

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții
Kondakov, Nikodim
Icoane : [album] Nikodim Kondakov / trad.: George Adam.
– Ch. : Cartier, 2009 (Tipărit în Singapore). – 256 p. – (C(art)ier).
Tit. orig.: Icons. – 2000 ex.
ISBN 978-9975-79-541-8
7.04(084.11)
K 71

Cuprins

Introducere		p. 7
I.	Originile: Orientul și Grecia	p. 17
II.	Întrebuințarea și locul icoanelor în Rusia	p. 39
III.	Tehnica	p. 53
IV.	Secolele al XII-lea – al XIV-lea: Suzdal și Novgorod, Școala greco-italiană	p. 77
V.	Secolul al XIV-lea și al XV-lea: Școala de la Suzdal și Andrei Rubliov	p. 105
VI.	Secolul al XVI-lea	p. 127
VII.	Secolul al XVII-lea	p. 199
Glosar		p. 244
Cronologia picturii icoanelor		p. 246
Bibliografie		p. 247
Note		p. 248
Lista ilustrațiilor		p. 253



Marea Albă
Marele Novgorod
Dvina de Nord
Regiunea Veatka
Finii
Golful Botnic
Suedezii
Lacul Ladoga
Lacul Onega
Ustiug
Veatka
1396
1295
1284 1313
Helsinki
Ladoga
Beloozero
SUEDIA
1240, 1348
Reval
VLADIMIR–SUZDAL
Volga
1223
Iama
REPUBLICA NOVGOROD
Dorpat
Novgorod
1242
Pskov
1238
Nijni Novgorod
Bolgar
Bulgarii de pe Volga
Torjok
Suzdal
Vladimir
1269
1298
1323
PSKOV
Riga
1253
1245
Marea Baltică
Cavalerii Teutoni
Dvina de Vest
1213
Moscova
Murom
SMOLENSK
Polotk
Reazan
Smolensk
Lituanienii
Neman
Vitebsk
MUROM–REAZAN
Mordvinii
POLOȚK
Minsk
CERNIGOV
Vistula
TUROV–PINSK
Bialystok
Pinsk
NOVGOROD–SEVERSK
Don
Cernigov
Putivl
VOLÂNIA
POLONIA
KIEV
Kiev
PERESLAVL
Pereslavl
Doneț
Volga
1199 unificarea Principatului Halici–Volânia
Cracovia
Przemysl
Halici
GALIȚIA
Pecenegii
Polovții (Cumanii)
Sarkel, posesiune a Cernigovului până la 1117
Don
Carpații
Bugul de Sud
Nipru
N
UNGARIA
Oleci, posesiune a Kievului
Marea Azov
Kuban
Timutorokan, posesiune a Cernigovului (apoi a Kievului)
Kaffa
Chersones
Marea Neagră
400 km
250 mile
Rusia, 1054–1237
principatele și Republica Novgorod
teritoriu contestat
teritorii dependente de Novgorod
limitele teritoriilor rusești, 1054
limitele teritoriilor rusești, 1237
frontieră imprecisă
frontierele principatelor
căi comerciale fluviale
fortificații contra nomazilor
atacurile suedezilor
atacurile Cavalerilor Teutoni
atacurile lituanienilor
atacurile tătarilor
campaniile lui Aleksandr Nevski



Introducere

Dintre artele grafice, iconografia a ocupat un loc de seamă în istoria Rusiei. Pe lângă picturile murale timpurii de la Novgorod, putem spune că icoana a fost, încă din secolul paisprezece, principala modalitate de redare a imaginarului religios și a expresiei populare. Mai târziu, când pictura murală este subordonată iconografiei, icoana devine unicul simbol al credinței. Din perspectiva deosebitei sale valori și a sursei bizantine din care se trage, icoana rusească vine în succesiunea unei tradiții artistice impresionante, iar evoluția acesteia oferă exemple inegalabile de măiestrie artistică. Prin frumusețea ornamentală, unicitatea compoziției, strictețea genurilor, caracterul ideatic și profunzimea spirituală a expresiei religioase pe care o transmite, icoana poate fi comparată cu arta religioasă timpurie din Europa Occidentală. De asemenea, istoricul de artă nu trebuie să uite că iconografia stă la baza istoriei picturii. Este necesară o bună cunoaștere a icoanei rusești ca manifestare artistică, pentru a înțelege tradițiile istorice din care a luat naștere pictura, influențând această artă până în zilele noastre. Dincolo de perioada de la începutul secolului optsprezece și până în ziua de astăzi, icoana rusească are rădăcini mult mai îndepărtate ca artă artizanală sau operă a unui kustar'. (1)

Astfel, icoanele merită toată atenția istoricilor de artă, dat fiind că aceste obiecte artistice prezintă dificultăți pentru interpretarea istorică, motiv pentru care au fost îndelung neglijate. Dar a venit momentul ca arheologia rusă să se ocupe de iconografia rusă și să studieze istoria de cinci secole a acestui fenomen excepțional. Trei secole de uitare, începând cu perioada lui Petru cel Mare, au îndepărtat poporul rus de ultima perioadă înfloritoare a acestei manifestări artistice și au distrus un număr mai mare de icoane decât toate incendiile și dezastrele din Rusia la un loc.

Registrele ne spun cât de bogate în icoane erau cândva catedralele, mănăstirile și casele rusești, făcând dovadă, în același timp, de respectul arătat icoanelor vechi și sfinte la Moscova. Prin precizia cu care sunt redactate, aceste documente permit trasarea dispariției icoanelor din bisericile rusești, începând cu secolul optsprezece. Chiar până la începutul secolului nouăsprezece, bisericile din Moscova erau pline de obiecte religioase vechi. Pe pereții mănăstirilor se găseau icoane „votive" și „de sărbătoare", iar în capelele exterioare, panouri cu sfinții din calendar (Menaea). Pe măsură ce oamenii nu le-au mai privit, au început să le uite și nu le-au mai îngrijit (pentru că necesită întreținere permanentă), acestea au fost depozitate, ceea ce a însemnat distrugerea unora dintre cele mai valoroase icoane. Ca urmare a acestor distrugeri au apărut tot felul de imitații pe foi de aluminiu (folejnoe), podubornoe (2), hârtie și alte materiale din cele mai ieftine.

Iconografia s-a retras către cele mai ascunse locuri din țară: la Suzdal și în împrejurimi s-au dezvoltat adevărate așezări ale iconarilor, Mstiora, Paleh și Holui, dintre care Paleh și Holui deja adoptaseră stilul „franțuzski" (3), și stilul pictural (*jivopis'*). În Rusia Mică se realizau icoane picturale încă de la începutul secolului șaptesprezece: succesul talentatului Borovikovski a atras atenția generală.

Catedralele (4) și bisericile din Sud au fost decorate inițial de pictori. Mai târziu, modelul din această regiune a fost imitat la Moscova. Singurii adoratori ai icoanelor au rămas credincioșii de rit

*1. **Harta Rusiei*** în sec. al XI-lea – al XIII-lea.



2. ***Hristos glorificat și adorat, dându-Și binecuvântarea,*** secolul al IV-lea. Decorație mozaicată, provenind de pe un edificiu de lângă Portul Marina. Muzeul Ostiense, Ostia.

vechi. Aceștia au preferat stilul pe care l-au denumit după Stroganov, asigurând astfel întâietatea acestuia în ateliere din Moscova și Suzdal.

Admirația excesivă pentru tot ceea ce era occidental, sentiment generalizat printre rușii educați în timpul secolului al optsprezecelea, a generat o contrareacție, în timpul războiului împotriva lui Napoleon. Sentimentul național a atins note paroxistice, fiind susținut și de tendințele romantice ale noii literaturi ruse. Clasele educate au fost atrase către această mișcare, a cărei aripă politică se numea Slavofilie, care avea scopul de a reconstitui și a conserva tradițiile populare. Bărbații educați, din cele mai înalte poziții sociale, cum ar fi Rumeanțev, Olenin și Evgheni Bolhovitinov, Mitropolitul Kievului, au început să colecționeze mărturiile literare ale vechii Rusii, cronici și documente oficiale, și au încurajat realizarea de studii arheologice în vechile mănăstiri și biserici. Icoanele care au atras atenția în mod deosebit, cele mai multe dintre acestea fiind găsite pe situri istorice, au fost cele despre care se spunea că erau făcătoare de minuni.

În anii douăzeci și treizeci ai secolului nouăsprezece, a crescut numărul anticarilor și colecționarilor, punându-se bazele muzeelor rusești de istorie. Unul dintre cei mai renumiți colecționari de manuscrise și icoane era istoricul M.P. Pogodin. Istoricii ruși interesați de documente au fost încurajați de Societatea Istoricilor și Anticarilor din Moscova, fondată la 1806. Pe baza acestor documente, I.M. Sneghiriov și-a realizat lucrarea despre istoria bisericilor și mănăstirilor din Moscova. (5) Pe de altă parte, principalul impuls pentru arheologia interesată de obiecte vechi a fost inaugurarea, la St. Petersburg, a Societății Ruse de Arheologie, în 1846. (6)

În acest climat s-au călit pentru căutarea eroică a antichităților rusești și creștine celebrul episcop Profiri Uspenski, cel care a descoperit și a colecționat cele mai cunoscute icoane vechi din estul Greciei, V.A. Prohorov, care a îmbogățit colecția de antichități rusești a Academiei de Arte Frumoase, și I.P. Saharov, care a întreprins o vastă cercetare a iconografiei ruse, din care nu a reușit să completeze mai mult de câteva fragmente. Celebrul I.E. Zabelin a înlesnit accesul către principalele surse scrise despre obiectele de arheologie în lucrarea sa *Stilul de viață al țarilor și țarinelor* și a fost primul care a publicat *Date pentru o istorie a iconografiei ruse.* (7)



3. *Hristos în mozaic*, secolul al V-lea. Capela din San Prisco, pe lângă Santa Maria Capua Vetere.

La 1860, cei mai mari specialiști în iconografia rusă erau G.D. Filimonov și D.A. Rovinski, născuți la Moscova și elevi ai iconarilor din Moscova și Suzdal. Filimonov era precaut în munca sa și nu a lăsat niciun studiu general cu privire la icoane, ci numai o biografie a lui Simon Ușakov, textul interesant al unui *Podlinnik* (8) și relatarea unei călătorii în satele iconografilor. Rovinski a abordat cu ceva mai multă îndrăzneală această problematică, scriind o mică *Istorie a școlilor ruse de iconografie* la sfârșitul secolului al XVII-lea. (9)

Analiza istorică este rezultatul firesc al restaurării icoanelor. Acest proces a început la sfârșitul secolului al XIX-lea, când i s-a acordat o atenție deosebită. După o muncă îndelungată și minuțioasă, icoana înnegrită și mânjită de fum dă la iveală culori luminoase și tonuri pline de armonie. După restaurare, frumusețea decorativă a icoanelor mari din Muzeul Rus de Stat a eclipsat picturile moderne din galeriile învecinate, cu efectul lor general de tonalități cenușii, care le făceau să pară șterse și dezolante. În trecut, pereții acestui muzeu și marea catapeteasmă a Catedralei Uspenski (Înălțării) din Moscova nu ofereau privirii decât ceea ce Bunin numește „icoane ca niște panouri întunecate, simboluri deplorabile ale măreției lui Dumnezeu". Acum, panourile întunecate s-au transformat prin restaurare în imagini care atrag privirea prin petele luminoase de culoare și farmecul semitonurilor delicate.

Acest aspect spectaculos al icoanelor curățate din muzee și colecții private a atras atenția presei, care, purtată de entuziasmul estetic, le supraliciteaz. Cronicarii ignoră aspectul istoric al materialului și glorifică această nou-descoperită „artă extraordinară, inspirată și magnifică", „o extraordinară contribuție la tezaurul artistic al lumii"; imaginația, despărțită de simțul critic, găsea în iconografie „un idealism liber", care nu trebuie să „țină cont nici de spațiu, nici de timp, plasându-se printre munți și câmpii necunoscute, complet ruptă de istorie, literatură, viață și natura însăși". Pentru a contracara aceste tendințe de exagerare, erau imperative o evaluare critică aplicată, stabilirea unui discurs critic și utilizarea unor metode științifice bazate pe comparatism și clasificări istorice.

O astfel de ocazie s-a ivit la inițiativa înțeleaptă a Episcopiei din Novgorod. În muzeul eparhial și în Biserica Sf. Petru și Pavel (10) a fost posibilă restaurarea celor mai vechi icoane de la Novgorod,

ceea ce a dat posibilitatea de a studia istoria iconografiei din perioada Novgorod. Acest studiu, alături de cel cu privire la modelele grecești, a venit în contra perspectivei conform căreia tradiția era inamovibilă. (11)

Icoana rusească a început, desigur, prin a imita modelele grecești, dar aceste modele nu erau întotdeauna accesibile (de ex., la Novgorod) și, din acest motiv, a început să se schimbe: stilul grecesc, sau stilul pur bizantin, a fost înlocuit de cel greco-oriental, acesta din urmă de cel greco-italian, pentru ca în final și acesta să fie înlocuit de stilul neogrec. Astfel, icoana rusească a supraviețuit prin tradiție, în principal datorită faptului că s-a păstrat la nivelul unui meșteșug fără pretenții de creativitate, adoptând o tradiție după cealaltă, respectând fiecare dintre modele. Acesta este și cazul icoanei grecești care, în ciuda tuturor schimbărilor prin care a trecut, a respectat în egală măsură tradiția, păstrându-se în limitele unui meșteșug.

Dar, ca meșteșug, iconografia rusă a format adevărate talente, care și-au folosit fie propria creativitate, fie au adoptat noi modele și stiluri. Aceste talente și-au găsit imediat discipoli, stabilind și dezvoltând școli de meșteșugari care au răspândit stilul și maniera acestora de a picta icoane. Principalul motiv pentru care aceștia au avut succes a fost acela că nu s-au dezis de tradiție, ci au executat cu mai multă măiestrie un model moștenit. Procesul de perfecționare a modelului a dus la transpunerea în forme naționale a originalului străin și, pe lângă aceasta, la o nouă expresie spirituală a formei îmbunătățite, datorată, în egală măsură, notei personale. Dar orice nouă contribuție, fiind specific rusească, era și ușor acceptabilă. La fel, procesele de creație artistică din Rusia erau de așa natură, încât putem reface fără dificultate mecanismul prin care acestea se perpetuau și se schimbau. Fenomenele artistice din Rusia au fost poate mai puțin sofisticate, dar zonele în care acestea s-au dezvoltat sunt foarte îndepărtate, incluzând regiuni de la Novgorod, Pskov, Tver, Vologda și tot nordul, pe lângă Suzdal și Moscova: o tendință civilizatoare care s-a extins în toată Rusia moscovită, regiunea cea mai avansată din Câmpia Europei de Est. Dezvoltarea formelor artistice prin desen și culoare nu trebuie să ne determine să neglijăm conținutul. Atât din punct de vedere religios, alegerea sau crearea temei sau subiectului și a compoziției acesteia, cât și din punctul de vedere al vieții materiale, al tipologiilor, decorul, clădirile, peisajele, hainele și robele și tot ceea ce ține de iconografie. Astfel, vom vedea că, în ciuda faptului că Rusia antică era separată de Europa de Vest de un mare abis, insurmontabil din punctul de vedere al istoriei politice încă din vremea invaziilor mongole, putem remarca în iconografia rusă aceleași tendințe principale ca și în Vest, unde totuși o mai mare forță și capacitate deosebită au dus la realizările generale ale Renașterii europene. Către finele secolului al XIV-lea, iconografia rusă se distinge printr-o schimbare de orientare, prin care tradiția iconografică lasă mai mult loc pentru emoție și expresie. Această ruptură, pe de o parte, dă viață formei, iar pe de alta, schimbă sentimentul religios exprimat prin icoană. Dogma bizantină este înlocuită de viața religioasă care îl aduce pe om mai aproape de Dumnezeu. În același timp, modelul nu mai este grec, ci rus, iar tiparul iconografic se îmbogățește prin categorii secundare și decoruri mai sofisticare: este ca și cum se trezește, iese din amorțeală, devenind plin de însuflețire și pitoresc. Vom vedea că, mai târziu, iconografia evoluată din școlile de la Novgorod și Moscova din secolul al XVI-lea sunt pe măsura operelor Renașterii italiene, prin compoziția sofisticată, subiectele teologice și desenul precis și riguros. Concluzia care decurge este că, pe lângă o paralelă istorică directă între cele două arte, arta rusă s-a aflat sub imperiul unei influențe predominant italiene, începând cu secolul al XV-lea, prin opere de artă și artiști din Italia, iar mai apoi din estul Greciei.

Prin studiul îndelungat al reprezentărilor iconografie ale Fecioarei în Bizanț, în Europa de Vest și în Rusia, am descoperit că multe icoane vechi și chiar făcătoare de minuni ale Fecioarei, acum prețuite și venerate în Rusia, își regăsesc prototipul în modelul unor icoane greco-italiene din secolele XIV și XV. (12) Stilul caracteristic al acestor icoane era deja generalizat în pictura murală din secolul al XV-lea și a devenit model mai întâi pentru iconografia de la Suzdal și apoi pentru cea de

4. ***Maica Domnului Hogedetria*** (icoană cu două fețe), secolul al XII-lea. Muzeul Bizantin, Kastoria, Macedonia.

5. ***Hristos Pantocrator***, sfârșitul secolului al XIII-lea. Tempera cu ou, ipsos pe lemn, 47,5 x 30 cm. Muzeul de Stat Ermitaj, Sankt Petersburg.

6. ***Hristos Pantocrator***, secolul al XII-lea. Mozaic. Muzeul Național din Bargello, Florența.







la Novgorod, iar mai târziu în toată Rusia. Cu toate acestea, influența acestui stil a fost mai redusă în cazul școlii de la Novgorod, unde maniera și rafinamentul bizantin s-au pierdut de timpuriu. Acest stil a primit chiar onorabilul nume „grecesc", spre deosebire de stilul „franțuzski" (freajski), un amestec de artă greacă târzie și artă vestică. Această suită de influențe străine, care însuflețește decadența modelului bizantin și care vine în întâmpinarea așteptărilor spirituale ale poporului, este atât de evidentă în întreaga iconografie rusă, încât nu devine altceva decât calea râvnită pentru a călăuzi Rusia înspre propria *terra incognita*. Și ne oferă un punct de reper istoric foarte clar prin care nu putem decât să ne îndepărtăm de dominația unui simplu *ipse dixit*, care marchează atât barbarismul, cât și critica estetică superficială. (13)

Critica modernă de artă din Rusia, venind din partea diletanților și a jurnaliștilor, s-a grăbit să instituie icoana rusă ca pe o „mare artă", a cărei descoperire ar uimi Europa, revendicându-și titulatura de „nouă minune a lumii". (14) Din spusele acestor cronicari, icoana rusă preia compoziția bizantină, dar își păstrează „creativitatea" în reproducerile artistice: icoana are un „stil" care, susțin aceștia, lipsește în arta italiană din aceeași perioadă și care decade la rangul de „artă provincială". După judecata lor, rolul pe care îl joacă *Podlinniki*, cu modelele de iconografie, este mult exagerat, dat fiind că în perioada strălucită din secolul al XIV-lea până în secolul al XVI-lea nu există niciun fel de *perevodî*, cu alte cuvinte, șabloane pentru desenarea icoanelor și cu atât mai puțin modele străine. Se presupune că stilul icoanei ruse este complet lipsit de expresie, sau de asocieri cu o scenă anume, pentru că nu are nicio legătură nici cu viața, nici cu realitatea, fiind „artă pură". Modelele sunt în sine naționale și, cu toate că figura lui Hristos amintește de un model străin, aceasta redă numai „sufletul rus". Icoana rusă este, după aceștia, „aristocratică", prin „idealismul nezdruncinat" și „deschiderea către contemplarea miracolului". Totul este ideal în icoană, chiar și clădirile și dealurile vorbesc despre o „lume imaginară", cu tipuri „imponderabile", „desprinse de realitate prin idealism". Adorarea unei arte sfinte dedicate icoanelor a stăpânit întotdeauna Rusia, orientând-o către Est, și nu către Vest. În această artă, linia și stilul sunt dictate de tradiție: culorile, alegerea și combinarea acestora țin de caracteristicile individuale și în funcție de acestea putem stabili deosebirea dintre diferitele școli. Culorile luminoase ale icoanei rusești și frumusețea de neegalat prin care sunt îmbinate tonurile reprezintă, înainte de orice, trăsătura cea mai puternică a icoanei ruse.

Pentru a arăta cât este de lipsită această teorie estetică de orice consistență științifică sau bază filozofică, nu este nevoie să o analizăm exhaustiv sau în detaliu: este suficient să o confruntăm numai cu o afirmație de ordin istoric sau cu o analiză a datelor.



7. ***Fecioara și Pruncul sau „Fecioara Glykophilousa"***, Școala cretană, cca 1500 x 332 cm. Luvru, Paris.

8. ***Fecioara din Tolg***, secolul al XIII-lea. Tempera cu ou pe un panou din lemn de chiparos, 140 x 92 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.







Originile: Orientul și Grecia

O istorie a icoanei rusești trebuie să înceapă cu sursa originară, cu prototipul cel mai vechi al acesteia. După cum vom vedea, icoana bizantină, modelul pe care l-au adoptat rușii prin creștinare, a supraviețuit printr-un număr foarte redus de exemplare, iar din această cauză reprezintă o bază insuficientă pentru o istorie a icoanei rusești.

Este puțin probabil ca vechiul Kiev să fi primit icoanele direct din Bizanțul cu care adesea pierdea orice contact din cauza barierei de nomazi. Ceea ce ajungea la Kiev provenea mai ales din Chersonesul tauric: atât în Chersones, cât și la Kiev se regăsesc obiecte identice din secolele al X-lea – al XII-lea (crucifixe de bronz, mozaicuri, ceramică glazurată și altele asemenea). (15)

Chersones, mare centru comercial, era pentru Rusia o sursă de bunuri diverse din Asia Mică, exportate prin Sinope și Trabzon. Estul grecesc a fost adevăratul leagăn al icoanei. A apărut aici în secolul al patrulea, răspândindu-se în secolul al cincilea și în celelalte zone. Patriarhi ca Ioan Hrisostom și Grigorie de Nyssa aflaseră de existența icoanei ca accesoriu al credinței creștine. Icoana nu era o noutate. Este prezentă alături de obișnuitul panou cu portrete de martiri și duhovnici, realizate în encaustică sau în ceară și așezate pe sicrie și sarcofage sau în altare dedicate ca *martyria* sau *memoriae.* (16) Când marea venerație pentru amintirea martirilor este redată prin portret, panoul de lemn capătă semnificație sacrosanctă de icoană sfântă. (17)

Acest stadiu timpuriu din istorie al icoanei este asemănător cu un obicei străvechi prin care în Egiptul antic se realizau portrete pictate ale morților, pentru a fi dispuse în așa fel, încât să se vadă prin fâșiile cu care era învelită mumia. În secolele de la începutul erei noastre, școala alexandrină de pictură atinsese o desăvârșire artistică ce permitea existența mai multor artiști care să realizeze, repede și ieftin, portrete de un realism izbitor. Datorită unui cod religios foarte puternic, atunci când pregăteau morții pentru viața de apoi, egiptenii nu se îndepărtau prea mult de un materialism primitiv și umpleau casa „eternă" a celui trecut în neființă cu tot ceea ce era propriu vieții omului pe pământ. Acest ritual era impus de credința că sufletul, deși a părăsit corpul, era în continuare legat de acesta prin legături indisolubile și avea nevoie de această reprezentare falsă pentru viața de apoi. Astfel, realizau o *stelae* cu reprezentări ale ofrandelor aduse la mormânt și ale rudelor rugându-se pentru salvarea sufletului și primirea acestuia în casa raiului. În ultima perioadă dinainte de epoca creștină, portretul realist al persoanei moarte, identificat ca dublul său *(ka)*, era amplasat în mormânt pentru puterea unei imagini mistice și animate care menținea legătura dintre sufletul dispărut și corpul conservat în formă de mumie. Cei care se ocupau de înmormântare închideau mumia într-o carcasă din papier-mâché pe care era pictată masca celui decedat. Mai târziu, masca a fost înlocuită de un portret pictat pe o tăblie separată, fie înainte, fie după moarte, încercând să redea trăsăturile și aspectul unei persoane vii. Tăblia era așezată peste față, pe sub fâșiile strânse ale mumiei: imaginea reproducea uneori numai capul, alteori și umerii sau întregul bust. Cimitire cu astfel de mumii au fost găsite în malurile nisipoase ale lacurilor secate de la Faiyum și Antinopolis, dar și în alte părți, dezvăluind serii întregi de portrete realiste. Sunt realizate în tehnica encaustică,

9. ***Portret Faiyum***,
secolul al IV-lea. Galeria de Stat Praze, Praga.

10. ***Hristos Pantocrator***,
secolul al VI-lea. Mănăstirea Sfânta Ecaterina, Muntele Sinai, Egipt.

11. ***Sfântul Petru***,
secolul al VI-lea. Mănăstirea Sfânta Ecaterina, Muntele Sinai, Egipt.





adică, prin utilizarea de ceară colorată încălzită, aplicată cu o spatulă. Aceste chipuri realiste indică de la prima privire o tehnică extrem de elaborată și o execuție foarte sigură. Trăsăturile sunt fără doar și poate individuale, culorile sunt aprinse și luminoase, în timp ce buclele sunt realizate într-o tușă amorfă. Gâtul femeii este înconjurat de un colier delicat de aur cu amuletă. Portretele erau executate în grabă, iar fâșiile de ceară colorată nu au fost topite complet. O tehnică tipică este comună tuturor acestor portrete: tendința de a face fața să arate tânără, de a omite semnele vârstei și chiar ale virilității. Ochii sunt îndeosebi accentuați, pentru a da impresia de vitalitate. (18)

Tehnica în ceară a fost aleasă în cazul portretelor egiptene datorită rapidității procesului, dar în mod normal procesul cerea o foarte mare îndemânare a meșteșugarului și era pe măsură de costisitoare. De aceea s-au și păstrat mai multe serii de portrete similare, realizate fie în tempera (un amestec de albuș de ou cu var), fie în tehnica obișnuită cu ou, cu albușul ca emulsie. În două portrete de acest fel, de la Muzeul Rus de Stat, sunt pictate numai capetele: acestea sunt realizate pe panouri alungite, lungimea fiind deci mai mare decât înălțimea. Icoanele Sf. Serghie și Vah de la Academia Teologică din Kiev, de exemplu, au aceeași formă, întrucât sunt icoane pictate prin tehnici similare, reproducând forma icoanei alungite care se așeza pe sicriu sau pe sarcofag. Aceste exemple antice indică utilizarea aceleiași tehnici pe care încă o mai utilizează inconarii ruși. Culoarea din fundal este maro-închis, iar deasupra sunt pictate trăsăturile, întâi în ocru-roșiatic și apoi în maro-deschis, astfel încât umbrele să fie sugerate de culoarea de fundal, apoi planurile mai deschise (modelé)și luminile sunt realizate în ocru amestecat cu plumb alb sau plumb alb pur. Acest gen de lumini se regăsește în lucrările iconarilor ruși care le numesc *blik* (de la germanul *Blick*), *ojivka* (de la *ojivat'* „a însufleți") sau *dvijka* (de la *dvigat'* „a mișca"); în franceză *rehaut*, *reflet*, *lumière*.

Pe chipuri, un accent deosebit este pus asupra ochilor, subliniați inițial printr-o umbră închisă și apoi prin relieful îndrăzneț al frunții, sprâncenelor, pleoapelor și genelor dese, realizând în final pupila și punctul strălucitor din centrul acesteia (*svetik* – luminiță). Prin natura sa, icoana redă numai bustul sfântului, dar odăjdiile acestuia, cu toate că nu sunt arătate dincolo de umeri, trebuie să indice clar rangul acestuia, mai ales în cazul unui preot, episcop sau patriarh. Iconarii ruși folosesc termenul *ikona oplecinaia* (pentru reprezentarea până la umeri), pentru a o deosebi de *golovnaia* (capul), *pogrudnaia* (bust până la piept) sau *stoiaceaia* (în picioare, întregul corp).

O altă caracteristică a icoanei este aceea că redă întotdeauna imaginea Mântuitorului (Spas), a Fecioarei sau a altui sfânt, cu fața către cel care se roagă, la fel cum portretele morților egipteni erau realizate astfel încât privirea să fie îndreptată către rudele care veneau în camera de primire a mormântului sau în locul în care mumia bandajată era îngropată în nisip. Reprezentări din profil ale sfinților fie se regăseau numai pe icoanele mici, atârnate de icoanele mari ale sfinților, ca reproducere votivă a celui care se roagă, fie au apărut mai târziu. În definitiv, tehnica originală a portretului egiptean se reverberează în paleta coloristică a icoanei, mai ales în aceea a icoanei rusești: icoanele din Grecia propriu-zisă și alte tipuri iconice se deosebesc adesea de cele inițiale. Unul dintre motive este acela că icoanele rusești, fără excepție, sunt inspirate din modelele greco-orientale, provenind la început din Egipt, Siria și mai târziu din Asia Mică, unde stilul greco-oriental este adoptat de timpuriu. Stilul siriano-egiptean a fost marcat încă de la început de o coloristică vie, profundă, caldă, dar, în același timp, artistică. Pe de o parte, acesta reproducea stilul coloristic viu de pe valea Nilului, iar pe de alta, atingea un ideal de perfecțiune al unei palete coloristice profunde și bogate. Paleta variază de la nuanțele fierbinți de crom șters ale cerului din deșert în bătaia arzătorului Khamsin, până la minunatul contrast creat de nuanțele de vinețiu, ciocolatiu catifelat și cărămiziul munților printre dunele de ocru ale deșertului. De aici și tonurile vestimentației egiptene, decorate cu liliachiu-închis și castaniu, pe un fundal galben de nisip, sau ale picturilor murale egiptene în nuanțe de maro și purpuriu pe fond galben-pal. Aceleași caracteristici se întâlnesc și la mozaicurile din Ravenna: aici figurile de sfinți și sfinte sunt, aproape fără excepție, pictate în nisipiu-pal, ca

*12. **Bustul Sfântului Nicolae și medalioane cu sfinți**,* secolele X-XI. Mănăstirea Sfânta Ecaterina, Muntele Sinai, Egipt.

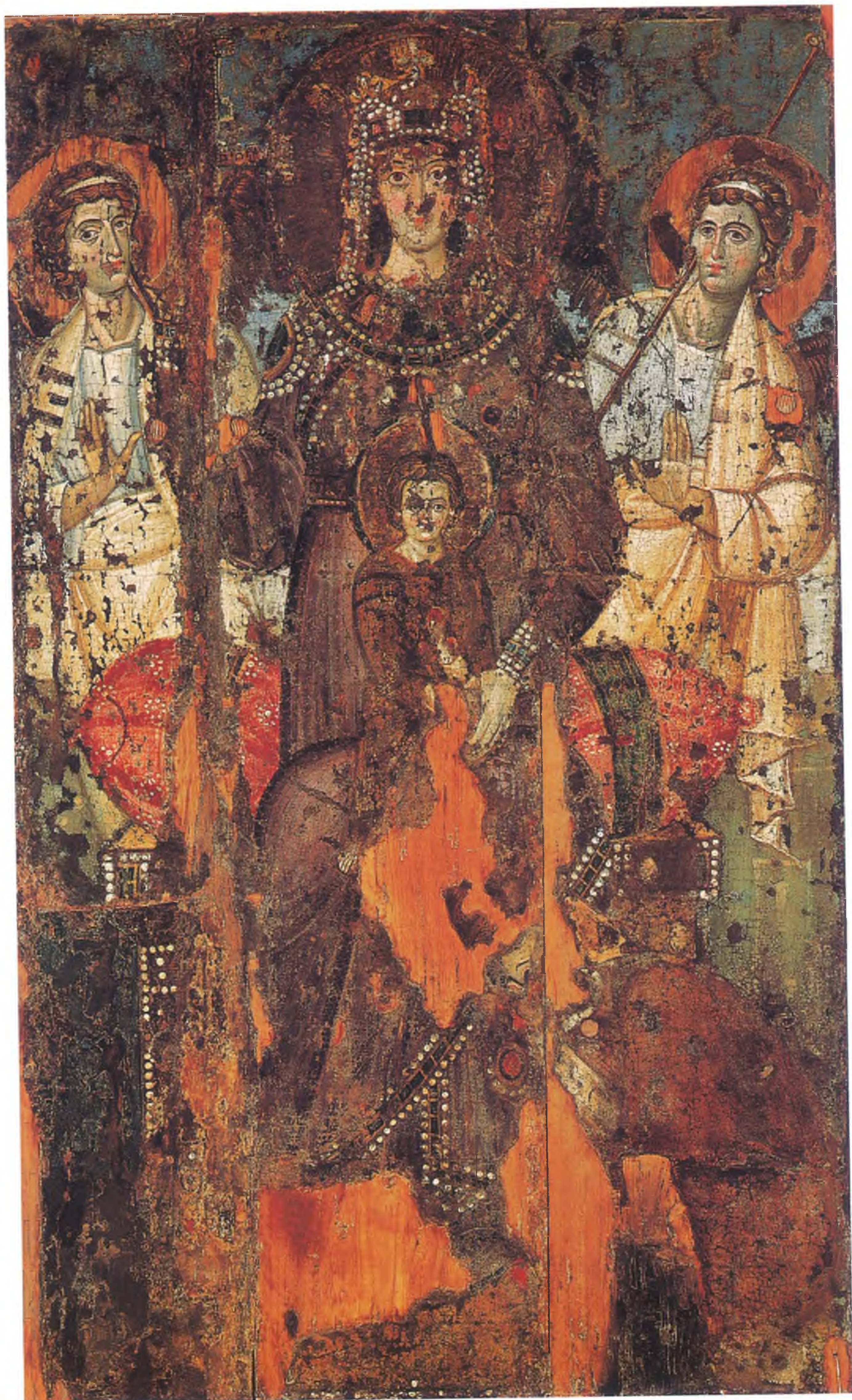
*13. **Răstignirea și medalioane cu sfinți**,* secolele XI-XII. Mănăstirea Sfânta Ecaterina, Muntele Sinai, Egipt.

*14. **Buna-Vestire**,* sfârșitul secolului al XIII-lea. Mănăstirea Sfânta Ecaterina, Muntele Sinai, Egipt.


Ο ΑΓΙΟ


IC XC





ne și însemne lila, pe un fundal albastru-închis. După cum vom vedea, icoanele care poartă mele de *Korsun*, conform tradiției rusești, se disting prin tonurile de ciocolatiu-închis sau maro pe un fond nisipiu. Aceste icoane Korsun, care au ajuns în Rusia prin Chersonesul tauric, Caffa și Trapezunt erau cópii după icoanele greco-orientale. Însă mai semnificativ este faptul că, prin stabilirea unei serii de icoane, putem demonstra cum arta icoanei venețiene, cu tonurile luminoase și aprinse, albastru-închis, violet-închis, verde-închis, albastru-aprins și maro-închis sau ciocolatiu, se trage din modelele greco-orientale. Marii pictori perfecționează tehnica *chiaroscuro*, eliminând aproape culoarea pură, utilizând numai o nesfârșită alternanță între lumini și umbre. Se pare că această distribuire a luminii și a umbrelor era utilizată încă de timpuriu în arta icoanei. Trebuie menționat, de asemenea, faptul că utilizarea tehnicii *chiaroscuro*, care aproape că a exclus culoarea, a dus, în cazul unor anumite tipuri iconice, la o paloare nepământeană. Entuziaștii estetici ai icoanei și-au bazat pe această nuanță de pal ideea că scopul principal al icoanei este acela de a reda lipsa de materialitate a sfinților în ierarhiile lor. Adevărul este că tipul siriano-egiptean, în forma sa istorică, era prezent în Rusia încă din secolele paisprezece și cincisprezece, fiind ilustrat de icoanele Sf. Nicolae Făcătorul de Minuni și Sf. Ioan Botezătorul, așa cum apar în unele stiluri grave. Aceste stiluri nu au fost utilizate decât temporar și nu trebuie considerate ca fiind definitorii pentru majoritatea școlilor sau perioadelor. Esența icoanei constă în strădania istorică de a determina un relief pronunțat: de aici derivă, după cum vom vedea, sistemul de planuri luminoase din pictura icoanelor bizantine și rusești. Gălbenușul de ou este cel mai potrivit mediu pentru sistemul de suprapunere a straturilor de vopsea, din ce în ce mai deschise prin adăugarea de alb de plumb în ocru. Acesta conferă, de asemenea, puritate și luminozitate depline ale pigmentului de culoare: prin aceasta se deosebește de tempera occidentală (emulsia de albuș de ou), care dă întotdeauna corpului o paloare mortuară. Din acest punct de vedere, se poate spune că icoana izvorăște atât din portretul superior artistic, cât și dintr-o tehnică mai puțin artistică, dat fiind că procesul de encaustică solicită în același timp priceperea și experiența unui meșteșugar, cât și talentul extraordinar al unui artist. Desigur, această situație a fost temporară. Din cauza transmiterii acestui meșteșug la un popor tânăr și a lipsei de modele, această situație a fost imposibilă. Transmiterea icoanei din Siria și Egipt în Grecia și Bizanț a dus la o evoluție complet diferită a trăsăturilor sale specifice, mai ales în momentul în care această artă a ajuns în Rusia. Ocru roșcat-închis, castaniu-cald, roșu-cărămiziu și negru – acestea erau culorile tradiționale ale meșteșugului egiptean, realizat pe lemn. Pe acest fundament s-au adăugat culori cum ar fi verdele închis, indigo, liliachiu intens. Aceasta este coloristica mozaicurilor greco-orientale care ni s-au păstrat, a celor din Cipru, Ravenna și a unora din Roma, cât și a icoanelor greco-orientale. Destul de diferite și mult mai aprinse sunt culorile de decor ale picturilor murale și ale mozaicurilor din Constantinopol, care definesc adevăratul stil bizantin. (19) De asemenea, icoana bizantină are ca punct de plecare paleta coloristică greco-orientală și își însușește nuanțele luminoase ale miniaturilor și frescelor. La fel au stat lucrurile și la Novgorod, unde dispariția originalelor greco-orientale a necesitat repictarea iconostaselor de către iconarii rămași fără modele, care au trecut astfel la un stil pictural mult mai luminos. În astfel de cazuri, trăsătura definitorie este preponderența așa-numitelor culori populare, mai ales roșul aprins (vermillon) și verdele deschis. Prin tehnicile descrise mai sus, icoana se apropie de portret. Care sunt, atunci, principalele deosebiri? Icoana unui sfânt este diferită de portretul acestuia prin faptul că acesta din urmă nu este decât o copie, sau un duplicat, o asemănare generală fiind suficientă, dacă păstrează liniile definitorii ale chipului, caracteristicile particulare, caracterul, dar, nefiind decât copia unei calfe, nu poate ajunge la rafinamentul trăsăturilor personale. Chipul Sf. Ioan Botezătorul este redat prin trăsături tipice, dar lipsite de personalitate, cum este cazul și pentru chipul Mariei sau al altor sfinți. Cu toate acestea, putem urma acest procedeu pentru a stabili cât se distanțează icoanele de particular, fără să fie totuși portrete artistice.



15. ***Fecioara cu Pruncul între doi îngeri***, secolele VI-VII. Santa Maria din Trastevere, Roma.

16. ***Botezul lui Hristos***, secolul X. Icoana uneia din cele Douăsprezece Mari Fapte de pe iconostas. Mănăstirea Sfânta Ecaterina, Muntele Sinai, Egipt.

17. ***Arhanghelul Sfântul Mihail***, secolul XI. Icoană din argint poleit, smalț și pietre prețioase. Tezaurul din Bazilica Sfântului Marcu, Veneția.

18. ***Scara inițiatică a Sfântului Ioan Climax***, secolele XI-XII. Mănăstirea Sfânta Ecaterina, Muntele Sinai, Egipt.


IC XC
ΠΡΟΚΟ ΠΙΟC
ΓΕΩΡ ΓΙΟC
ΕΥCΤΑ ΘΙΟC
ΜΕΡΚΟ ΥΡΙΟC



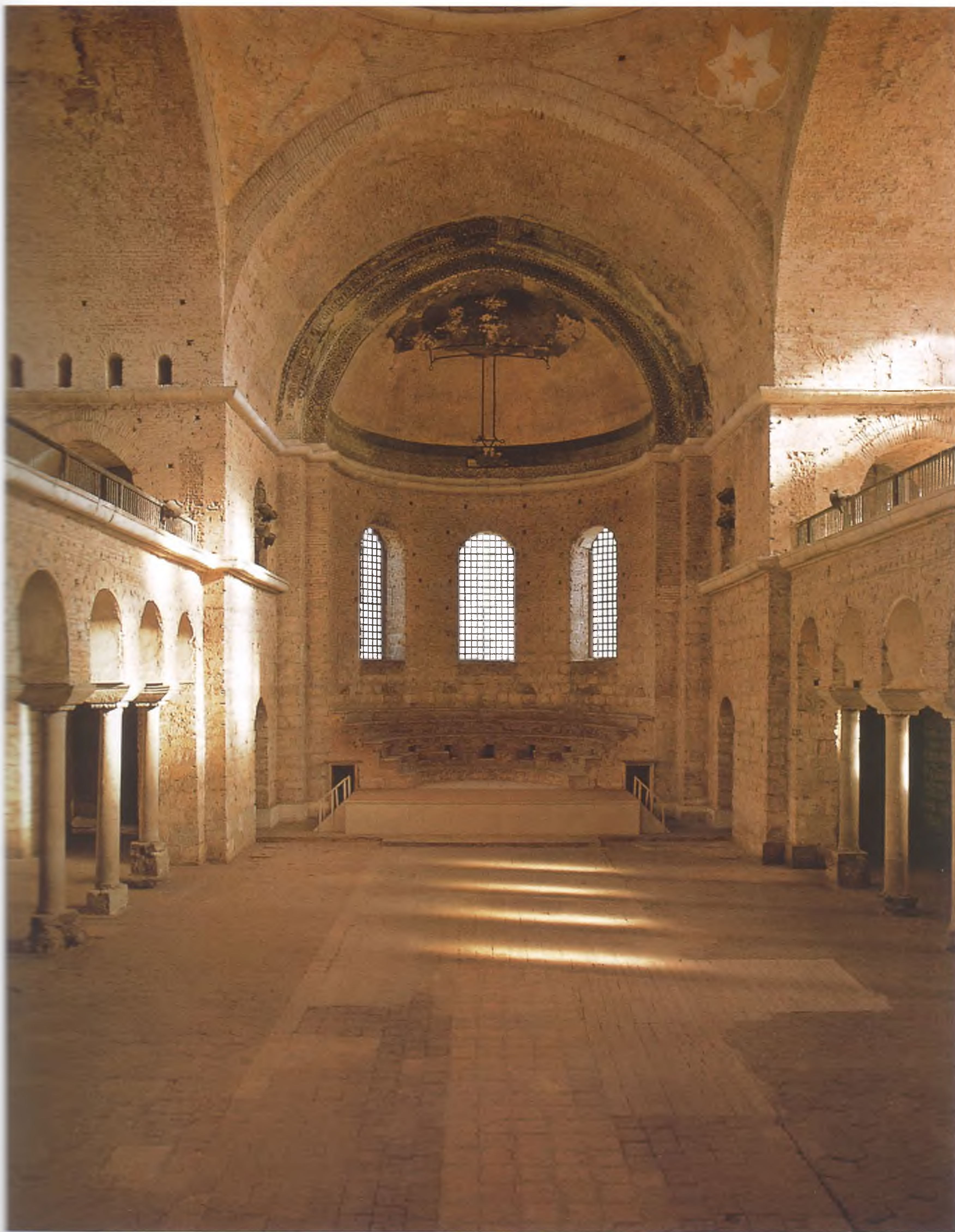
Modelul iconic este de asemenea supus istoriei și prezintă caracteristici diferite în timpuri diferite. Icoana greco-orientală oferă modele reale, sau realiste, în timp ce modelul bizantin sau cel pur grecesc, prin legătura cu idealismul sculpturii grecești din ultima perioadă și cu manuscrisele iluminate din lumea bizantină, renunță la principiul realismului, în schimbul unui model general ideal. Nu trebuie să uităm că punctul de plecare al icoanei este, prin stilul caracteristic, adaptat reprezentării rudelor decedate. De aici, linia generală a portretului, poza impresionistă, ochii profunzi și gânditori, îndreptați în jos sau într-o parte, pleoapele ușor lăsate, serenitatea maiestuoasă și detașarea față de lumea materială. Toate aceste trăsături au fost asimilate de arta icoanei și au reprezentat elementele de bază pentru imaginea ideală a lui Hristos, a Fecioarei Maria, a Sf. Nicolae și a altor sfinți, reprezentând, de fapt, moștenirea antică a strictei arte religioase din Egipt. Dar pentru că arta icoanei a fost practicată din secolul nouă ca îndeletnicire a ucenicilor, numai tiparul general sau modelul de icoană au fost utilizate, aceasta fiind forma în care s-a răspândit în Rusia, Georgia, Armenia, Balcani, Europa de Sud-Est și Italia. Mai târziu, în fiecare dintre aceste țări, sub influența și datorită eforturilor meșteșugarilor locali, modelul iconic se schimbă, capătă o evoluție proprie, degenerând și pierzându-și, în aceeași măsură, trăsăturile definitorii.



Când portretul pictat al unui sfânt devine o icoană, funcția pe care aceasta o ocupa era de icoană votivă (*molennaia*, de la *molitsea* „a se ruga"), acel prieten fără glas către care credincioșii se îndreaptă când se roagă, de parcă și-ar încredința acestora rugăciunile lor. În timp ce se rugau, aceștia își făceau semnul crucii deasupra pieptului și sărutau icoana, ceea ce a devenit o practică regulată. Acest gest era înfăptuit la despărțirea de un martir, când oamenii își făceau semnul crucii pentru a transmite tuturor celor din jur că aparțineau comunității creștine și îl sărutau ca un semn de adio pe fratele întru credință care murise. Biserica a acceptat utilizarea icoanelor ca obicei popular de pioșenie care ajuta credinței și îi oferea susținere printre oameni, și a permis înrădăcinarea și răspândirea necontrolată a icoanelor. La începutul secolului al cincilea, icoana a apărut în biserică, inițial în *martyria*, locurile unde erau îngropați sfinții (*memoriae*), foarte numeroase în Egipt, Siria, în preajma Tarsusului și în alte zone. Curând comunitățile monastice au început să ofere pelerinilor suvenire, printre care și imagini cu sfinții pe care aceștia îi slăveau, și reprezentări ale locurilor sfinte pe care aceștia le vizitaseră. Cei dedicați unei doctrine ideale înalte veneau la Ierusalim și la Sfântul Mormânt, asistau la traficul de icoane, imagini miniaturale, candele cu ulei de la locurile și moaștele sfinte și erau indignați de această nouă idolatrie, cerând cu hotărâre curățarea credinței de superstiție. (20) Toate acestea au avut loc pe un teritoriu populat de oameni care erau supraviețuitorii lumilor antice și orientale. Același loc unde a luat naștere Sărbătoarea Icoanei, cu reprezentări ale evenimentelor din Evanghelie, cum ar fi Buna-Vestire, Nașterea Domnului, Botezul Domnului, Schimbarea la Față și altele. Aceste evenimente erau inițial sărbătorite prin slujbe ținute, înainte de toate, în locurile unde acestea s-au întâmplat. Alături de pelerini, pe pereții bisericii, icoanele și prapurii erau, de asemenea, reprezentări ale acestor evenimente, în care erau prezente trăsăturile generale care țin de loc și scenă, iar compoziția în sine era bazată pe realitate. Când priveau imaginea Botezului Domnului, pelerinii puteau vedea dealurile de la malul Iordanului învolburat și chiar coloana încoronată cu o cruce prin

*19. **Primul Conciliu din Niceea**,*
icoană melkită
din secolul XVII.
Colecția Abou Adal, Paris.

***20. Crucea înălțatu-s-a-nălțat în trei trepte**,*
perioada iconoclastă,
secolul XIII. Domul din absida altarului, Bazilica Sfânta Irina, Istanbul.





care este marcat locul. Icoanele realizate pentru pelerini prezentau scena în toate aceste detalii. La fel, icoanele reprezentând Nașterea Domnului înfățișau dealurile din Betleem, grota și grajdul, sau cele ilustrând Răstignirea aveau ca fundal zidurile Ierusalimului. (21)

Remarcabilă este seria de icoane pictate pe capacul unei cutii de lemn din secolul al șaselea, din relicvariul de la Laterano, care se găsește acum la Vatican. Cutia are o lungime de aproximativ 8 țoli (20 cm), este îngustă și umplută cu un amestec de ceară și ipsos în care sunt incrustate pietricele și alte obiecte din lăcașurile sfinte din Palestina. Cinci compoziții de mici dimensiuni ilustrează *Înălțarea* și *Învierea* (sau, mai degrabă, *Femei la mormântul Domnului*) deasupra, *Răstignirea*, la mijloc, și *Nașterea* și *Botezul Domnului*, în partea de jos. Aceasta este și ordinea în care pelerinii vizitau sfintele lăcașuri: Biserica Înălțării de pe Muntele Măslinilor, Biserica Învierii, Biserica de la Golgota în Ierusalim, peștera nașterii de la Betleem și pe malul Iordanului. Fiecare subiect este specific atât prin compoziție, cât și prin tipul de figuri, dar ceea ce este interesant aici este dispunerea subiectului. Tema învierii ilustrează femeile care se apropie de mormânt (Maria este cu un pas înaintea grupului, conform scrierilor apocrife în circulație la vremea aceea). Compoziția include și poarta către mica rotondă a sfântului mormânt al Domnului, care din exterior arată ca un mic turn octogonal, cu un acoperiș conic de metal, ca o cupolă, cu o cruce în vârf: ușa se deschide și putem vedea un altar cu o cruce în fața camerei mortuare, care este în prezent Capela Îngerului. Mormântul este o grotă săpată în stâncă. Portalul este protejat de sus până jos cu un grilaj sau cadru de metal. Deasupra acoperișului ascuțit atârnă (din tavanul rotondei lui Constantin cel Mare, în Biserica Anastasis) un candelabru circular, de genul celui care se numea *rota*, iar mai târziu *corona luminis*, un inel de metal cu deschideri de care se prindeau candele. Chiar și în ziua de astăzi, suvenirul cu care pelerinii pleacă de la Ierusalim este icoana învierii înfățișând o imagine a boltei moderne de marmură în care se păstrează rămășițele grotei pe ușile căreia se înalță Iisus, ridicându-se către cer, conform reprezentării catolice.

Scena *Nașterii* încearcă, de asemenea, să refacă antica grotă de la Betleem, încă deschisă și accesibilă din exterior pelerinilor, așa cum era înainte ca împăratul Constantin să înalțe marea biserică peste ea. Grota este o nișă îngustă săpată în stâncă, deasupra se află o stea, iar în interior grajdul cu pruncul. La intrare, pe partea stângă se află Maria întinsă pe o saltea, iar în dreapta doarme Iosif. Iisus la *Botez* este înfățișat ca un copil stând în apă până la gât. Ioan îl atinge, doi apostoli se află în spatele său, în dreapta doi îngeri cu prosoape, iar deasupra Dumnezeu care trimite un porumbel. Aceasta este o compoziție foarte veche, așa cum sunt și cele din *Înălțarea* și *Răstignirea*, cu cei doi tâlhari (tineri) și figura lui Hristos îmbrăcat într-o mantie purpurie. Acest model există încă din secolul patru sau cinci. Alte icoane care s-au păstrat trimit la originile siriano-egiptene ale acestui stil de pictură. Înainte de toate, trebuie menționată bine-cunoscuta tradiție a *Giulgiului*, lințoliul de la Edessa pe care s-a imprimat fața lui Hristos. Există cópii ale acestuia, numite Sfântul *Chip / Mandylion*, (22) „imaginea nefăcută de mâini omenești" și „sfântul giulgiu", realizate în picturi murale din secolul al unsprezecelea sau al doisprezecelea, și icoane votive de acest tip, care sunt foarte obișnuite în Rusia secolului paisprezece. Tradiția a fost în mod cert fondată de portretele egiptene pictate pe pânza în care erau înfășurate mumiile. Este bine-cunoscut faptul că evoluția icoanei bizantine, care a ajuns la desăvârșire artistică în secolele cinci și șase, a fost brusc întreruptă din cauza dezvoltării mișcării iconoclaste din secolul opt, care a distrus sistematic orice operă a artiștilor bizantini, până acolo încât nu se mai poate vorbi despre aceasta decât din presupuneri și prin încercarea de a-i trasa urmele în originalele greco-orientale din perioada târzie. Nu există niciun singur exemplu de pictură de icoane bizantină mai veche de secolul nouă. Desigur, în vederea unei istorii a icoanei rusești trebuie să mergem dincolo de exemplele bizantine târzii și, chiar dacă rușii nu au văzut și nu au copiat nicio icoană până în secolele zece și unsprezece, nu trebuie să omitem schimbările care au avut loc în urma persecuțiilor iconoclaste. De exemplu, în perioada iconoclastă, ia naștere legenda „icoanelor de jucărie" ale împărătesei Teodora. Dacă ținem cont de ce se spune despre dimensiunile acestora, reiese

21. Calendarul creștin pentru luna februarie, cca secolul XV. Mănăstirea Sfânta Ecaterina, Muntele Sinai, Egipt.

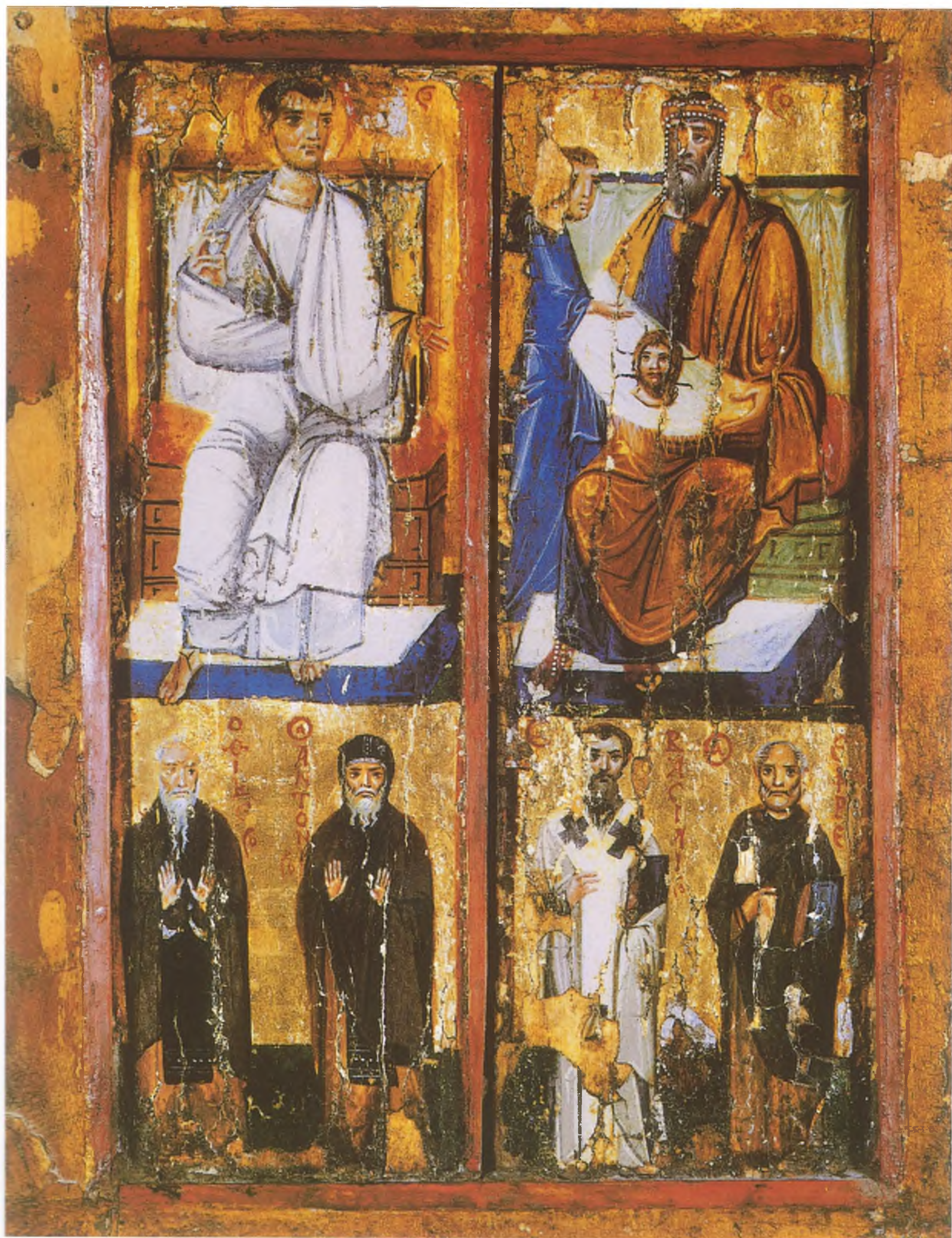
că erau niște tăblii mici de zece, doisprezece centimetri, care puteau fi utilizate de către credincioși în secret, astfel încât să nu își atragă asupra lor persecuțiile iconoclaștilor. Ca înadins, soarta a făcut ca una dintre aceste jucării să se păstreze, o icoană înfățișând chipul și bustul Sfântului Ștefan, primul martir. (23) Datează din secolul șapte sau opt, dar a fost pe jumătate distrusă în trecut, astfel încât nu s-a conservat decât capul sfântului din pictura originală. În secolul zece sau unsprezece, după reinstaurarea cultului icoanelor, umerii au fost refăcuți în cu totul alt stil și supradimensionați în comparație cu figura mică și grațioasă realizată după modelul antic. Sunt multe alte icoane grecești de aproximativ aceleași dimensiuni ca și cea în discuție, dar datează toate de mult mai târziu. Astfel, tripticele grecești miniaturale au fost realizate pentru a fi utilizate în timpul călătoriilor sau pentru pelerini. Astfel, se pare că, deși iconoclaștii i-au determinat pe alții să își ascundă icoanele din casă pentru o vreme, rezultatul persecuției a fost dezvoltarea icoanei votive.

Iconoclasmul a fost o reacție care s-a ridicat împotriva răspândirii icoanelor pictate pe lemn, deoarece acestea, mult mai mult decât picturile murale, plasau reprezentări ale lui Dumnezeu și ale sfinților în mâinile oamenilor, transformându-le în obiecte obișnuite. Argumentul pentru această poziție ideologică ar fi trebuit să fie în măsură să redea pe deplin evoluția picturii icoanelor pe lemn. Dar nu există nimic de acest fel. Nu ni se redau decât cazuri exagerate de adorație a icoanelor: își numeau opozanții cei care se închină lemnului. Icoanele deveniseră obiectele unor ritualuri superstițioase, erau tămâiate public în biserici, erau folosite pentru a vindeca bolnavii, bolnavii adormeau în prezența lor, iar visele le erau inspirate de acestea, ceea ce desemna o perpetuare a ritualului păgân al *incubatio*. Icoane speciale au început să fie utilizate pentru a sărbători zile de naștere, nunți, a face înmormântări, pentru a binecuvânta legăminte și a comemora morții. Dacă seca o fântână, se arunca o icoană în ea, hainele erau sfințite prin înfășurarea în jurul unei icoane, erau date nașilor la botez, vopseaua scrijelită de pe icoană era amestecată cu pâinea de împărtășanie, pâinea era așezată pe o icoană și folosită apoi la împărtășanie.

Dar pe lângă aceste relatări ale extremelor în care ajungeau adoratorii icoanelor, nu știm nimic nici despre acuzare, nici despre apărare, în afara punctelor bine-cunoscute de controversă. (24) Iconoclaștii, la Sinodul din 754 d. Hr., și-au exprimat pe larg doctrina și acuzațiile – învinuiau recenta practică ortodoxă a idolatriei și venerarea idolilor, iar argumentul lor împotriva tuturor acestora era acela că în Biblie se spune cum instituția icoanei nu are nicio justificare în învățămintele lui Hristos sau ale Apostolilor, nici în tradiția Părinților, că nu există nicio formă de rugăciune care să consacre icoanele, că icoana nu trebuie confundată cu servirea lui Dumnezeu în spirit, pentru că icoana nu poate reprezenta decât natura umană, deci nu poate și nu trebuie să-l înfățișeze pe Dumnezeu-Omul, deci iconarii servesc ereziile ariene, monofizite și nestoriene. Nu există nicio justificare pentru reprezentarea îngerilor în formă umană, cu aripi. Fecioara Maria, Apostolii, Profeții și Martirii pot fi reprezentați, dar dacă nu este posibilă o reprezentare a lui Hristos, atunci nu este nevoie de toate celelalte icoane.

Când după prima introducere a reformei bisericile au fost curățate de icoane, grupul de teologi și prelați iconoclaști a considerat că dorința i-a fost satisfăcută – icoanele de lemn din biserici au fost amplasate atât de sus pe pereți, încât credincioșii nu mai puteau ajunge la ele pentru a le săruta sau alte asemenea gesturi. Dar lupta iconoclaștilor era îndeaproape legată de problemele unei alte lupte politice, aceea a armatei și administrației împotriva călugărilor, violența acestora și influența excesivă asupra afacerilor Imperiului și ale marilor orașe. Așa au început distrugerile nemiloase și fără sens: icoanele au fost arse sau vopseaua de pe ele arsă cu smoală încinsă, au fost sparte, manuscrisele cu imagini au fost distruse, mozaicurile îndepărtate, bibliotecile mănăstirilor distruse, iar apărătorii și adoratorii icoanelor au fost supuși persecuțiilor. În deciziile Sinodului Ortodox din 787 d. Hr., dar nici în lucrările apărătorilor icoanelor nu se regăsesc dovezi istorice în favoarea acestor distrugeri, ci numai argumente teoretice care justifică venerarea icoanelor în principiu: icoanele nu sunt idoli, ci

22. Regele Abgar primind Mandylionul, împreună cu Sfântul Pavel din Teba, Antonie, Vasile și Efrem, secolul X. Mănăstirea Sfânta Ecaterina, Muntele Sinai, Egipt.





reprezentări venerabile a ceea ce este sfânt, iar venerarea unei icoane este venerare pentru originalul reprezentat. O icoană a lui Hristos Îl reprezintă în natura Sa umană, iar cei care resping aceste icoane minimalizează misterul întrupării ființei. Icoana este o învățătură de credință și de morală și un ajutor pentru cei care nu știu să citească. Biserica încearcă să impună un sens al imaginii pentru a-i ajuta pe credincioși să Îl slăvească pe Domnul, icoana inducând această stare de spirit și apropiind oamenii de iubirea Lui Dumnezeu. Nu există nicio rugăciune care să consacre icoana, dar nici în cazul crucii nu există o consacrare similară. Așa cum iubirea pentru cei dragi și apropiați ne face să dorim să avem portretele lor, la fel de firesc este pentru creștini să aibă reprezentări ale lui Hristos și ale sfinților. Interzicerea idolilor în Vechiul Testament are un aspect temporar, în timp ce Legea creștină trebuie să dăinuie pentru totdeauna.

Nu există decât o singură declarație istorică făcută de către un apărător al icoanelor. Se referă la tradiția Părinților, care vorbeau, fără îndoială, prin cuvintele Sfântului Ioan Gură de Aur și prin ale altora care susțineau adorația icoanelor. Apărarea nu face nicio referire la trecut, în afara menționării icoanelor făcătoare de minuni sau cinstite în mod deosebit, dintr-o serie care merge până în secolul cinci: motivul este acela că iconoclaștii au cerut să nu se treacă în revistă niciun fel de istorie a acestui subiect, ambele părți admițând că icoanele fuseseră acceptate de biserică în timpuri îndepărtate, ca un obicei popular de pioșenie care nu necesita niciun fel de control. Cu toate acestea, bisericile mai simple nu aveau nicio reprezentare, ci numai o icoană în absidă, sau aveau numai picturi murale și draperii pe care erau pictate chipul Mântuitorului și al Apostolilor, dar nicio icoană. Situația s-a schimbat destul de mult până în vremea când Sf. Ioan Damaschinul a scris cele trei discursuri în apărarea sfintelor icoane împotriva celor care le respingeau. Acesta a trebuit că completeze aspectul dogmatic al discursului cu date istorice sau practice. În favoarea icoanei îi citează pe Sfinții Părinți, pe Dionisie Areopagitul, Vasile cel Mare, Grigorie de Nyssa, Ioan Gură de Aur și încheie cu exemple de icoane deosebit de cinstite și făcătoare de minuni din timpurile de demult. Este destul de evident că aceste icoane deosebit de cinstite au dispărut în perioada iconoclastă. Este posibil ca unele icoane antice greco-orientale să se fi păstrat și ca acest fapt să nu ne fie cunoscut încă: dintre acestea se cunosc numai două, cum ar fi adevărata Fecioară bizantină Hogedetria, luată de la Constantinopol în anul 1204 d. Hr. și păstrată în Bazilica San Marco din Veneția, sub numele de Nicopoea, sau icoana Mântuitorului din Capela Sancta Sanctorum din Bazilica Lateranǎ.

Totuși, se cunosc puține icoane originale bizantine din perioada dintre secolele zece și cincisprezece. Câteva dintre acestea se află la Vatican, anume icoana Sf. Ioan Gură de Aur de pe relicvariul din secolul al doisprezecelea al crucii din tezaurul Bazilicii Laterane (25) și câteva icoane mici din secolul al paisprezecelea în Pinacoteca Vaticanului, în Galeria de la Pisa o icoană a Arhanghelului Mihail, iar la Roma faimoasa Hogedetria într-o capelă din Sf. Maria Maggiore și în Bologna, într-o biserică de la ieșirea din oraș, o altă icoană miraculoasă a Fecioarei, datând de la sfârșitul secolului doisprezece. Celelalte icoane antice cinstite și păstrate în mai multe biserici și mănăstiri din Roma, Veneția, Bologna, Florența, Napoli, Messina nu aparțin adevăratului stil bizantin, ci aparțin, mai degrabă, stilului italo-cretan din secolele cincisprezece – șaptesprezece.

Este o întâmplare fericită că mai multe icoane bizantine s-au păstrat la Novgorod: o icoană a *Sfinților Petru și Pavel*, în catedrala Sf. Sofia; două icoane *Buna-Vestire*, una în mănăstirea Sf. Antonie Romanul și alta în biserica Sf. Boris și Gleb; o icoană a *Sf. Gheorghe* în mănăstirea Sf. Gheorghe (Iuriev). Dar chiar și în Rusia, cele mai multe icoane sunt de proveniență grecească și nu bizantină: datează din secolele paisprezece și cincisprezece și au fost pictate în Orientul grecesc. Există totuși și câteva icoane bizantine în Muzeul Rus de Stat, iar acestea pot reprezenta o bază pentru studiul stilului bizantin. (26) Una dintre acestea este remarcabila icoană a *Sf. Grigorie Taumaturgul* (secolul unsprezece), inscripționată cu numele acestuia: (27) cu stilul său grav este acum un substitut perfect pentru reprezentările în mozaic ale episcopului, acoperite ulterior cu var în catedrala Sf. Sofia din

23. Buna-Vestire, Arhanghelul Gavriil, secolele XVIII-XIX. Biserica Sfintei Fecioare Peribleptos din Ohrid (astăzi Biserica Sfântului Clement), Macedonia.

Constantinopol. Desenul fără cusur al chipului abia dacă poate fi catalogat ca pictură, dacă luăm în considerare culorile pale și formele abia subliniate, dar măiestria cu care sunt redate cutele draperiei prin tonurile menționate sau utilizarea preponderentă a umbrelor, a planurilor luminoase și a tușelor de nuanțe diferite de nisipiu amintesc de mozaicurile din Capela Palatină din Palermo. Spre deosebire de mozaicuri, aici regăsim culori aprinse pe obrajii arși de soare și o culoare vie, deși chipul este palid. Icoana este evident un portret real și prin stil se apropie de icoana Sf. Grigorie din Sf. Sofia de la Kiev și de icoana pe email de la Pala d'Oro din San Marco de la Veneția.

La fel de valoroasă este icoana *Schimbării la Față*, care a fost prezentată la Academia de Arte de către P. I. Sevastianov, la mijlocul secolului trecut. Ca și cele mai multe icoane grecești sau alte obiecte rare din această colecție, aceasta a fost adusă de la Muntele Athos. Icoana, lată de aproximativ 25 cm., este pictată pe o tăblie groasă de stejar, cioplită dintr-un antablament sau, mai degrabă, din cornișa superioară a iconostasului unei biserici mici sau capele laterale, pe care o împodobea într-o serie de douăsprezece sărbători ori evenimente biblice. Acestea au fost pictate pe fundal roșu-aprins, o particularitate a multor icoane timpurii, inclusiv până în secolul paisprezece. Dacă ținem cont de stil, această icoană nu poate fi mai veche de secolul zece sau, probabil, începutul secolului unsprezece: este realizată exact în spiritul artei bizantine, restaurate după perioada iconoclastă. Este același stil care se regăsește în manuscrisele de la Paris ale lui Grigorie cel Mare, (29) și numai o anumită emoție a stilului, particulară picturii de icoane, le deosebește de lucrările din manuscris.

Dar cele mai remarcabile exemplare de icoană bizantină au fost descoperite chiar de mine la Ohrid, în biserica Sf. Clement, în 1900. (28) Icoanele, de aproximativ 40x28 țoli (100x70 cm), fac parte din superbul iconostas, vechi din secolul treisprezece sau paisprezece, scos din catedrală atunci când aceasta a fost transformată în moschee. Biserica Sf. Clement era recunoscută pentru antichitățile pe care le deținea, dar icoanele se aflau pe rândul de sus al iconostasului, acoperite de sticlă și de praful de jumătate de secol, astfel încât nu erau ușor de remarcat. Când au fost date jos și curățate, s-a dovedit că s-au conservat aproape perfect, atât din punctul de vedere al picturalității, cât și al decorațiunilor din argint de pe fundal și rame, superb inserate printre figurile sfinților, stampate cu modele decorative. Figurile grav maiestuoase ale lui *Hristos* și *Mariei cu Pruncul* pot fi egalate numai de mozaicurile din secolul unsprezece sau doisprezece de la Dafni și de la Palermo, iar icoana *Bunei-Vestiri*, împodobită cu cele mai rafinate emailuri cloisonné din secolul al unsprezecelea, este de o eleganță desăvârșită. Celelalte icoane ale Mariei s-au dovedit a fi copii sârbe ale modelelor greco-italiene ale *Mariei cu Pruncul* și datează doar din secolul paisprezece. Vom lăsa la o parte mai multe icoane bizantine de mici dimensiuni. Dimensiunile icoanelor mai mari, care sunt într-adevăr bizantine (cu excepția celor din secolul cincisprezece, care au fost realizate în condiții destul de variate), pot oferi o imagine cu privire la rolul pe care l-a jucat icoana în arta bizantină. Este evident că bisericile bizantine dețineau propriile icoane, așa-zise „fixe": în Rusia se numeau icoane fixe (sau amplasate, *mestnâe*, de la *mesto* „loc"), pentru că erau fixate permanent în intercolonamentul iconostasului și prinse de perete, pentru a nu fi deplasate din acel loc. (29) În catedralele din Rusia, aceste icoane fixe ajungeau la dimensiuni de până la aproximativ 3 m înălțime și lățime. Iconostasele bizantine ajungeau, de obicei, până aproape de naosul central, dar pentru că în general nu existau mai mult de opt sau zece intercolonamente, icoanele fixe erau amplasate mult mai scurte și mai înguste decât cele din Rusia. Este mult mai dificil să ne dăm seama care erau dimensiunile icoanelor votive sau din casele oamenilor: icoanele Mariei, cele obișnuite pentru acest tip, nu depășesc 30 cm; mai târziu, acestea au ajuns la 60 cm. Este remarcabil faptul că în toate icoanele timpurii din lucrările grecești, chiar și la cea mai mare dintre acestea, suprafața destinată picturii este scobită; fie au fost adâncite prin cioplire, fie, cum este cazul icoanelor de mari dimensiuni de acest tip, a fost aplicată ulterior o ramă. Icoanele italo-cretane și din sudul Italiei cu același stil nu prezintă această trăsătură. Zonele scobite se regăsesc la icoanele rusești timpurii, mai ales la cele de la Novgorod.

24. Buna-Vestire, Fecioara, secolele XVIII-XIX. Biserica Peribleptos din Ohrid (astăzi Biserica Sfântului Clement), Macedonia.







Întrebuințarea și locul icoanelor în Rusia

Adorarea icoanelor în Rusia timpurie a depășit foarte repede limitele obiceiului străvechi și aspectul vizual al rugăciunii a luat forma nesfârșitelor plecăciuni în fața icoanelor. În enumerarea erorilor latine pomenite în epistola lui Mihail Cerularius (1054 d. Hr.) se acordă o atenție deosebită refuzului de a venera „sfintele icoane", care era una dintre trăsăturile exterioare cele mai evidente ale ortodoxiei. (30) În tot cazul, în Rusia icoana a căpătat o semnificație incomparabil mai mare decât în Bizanț. A evoluat și către un nou tip, icoana votivă *(molennaia)* (aproape necunoscută grecilor, cu excepția icoanelor triptic, pentru călătorii, al căror model original sunt icoanele pentru pelerini), ajungând, în același timp, la un meșteșug artistic desăvârșit.

Această dezvoltare este în mod cert strâns legată și de varietatea bogată de lemn care provenea din pădurile nesfârșite din Rusia de Nord – în est nu era ușor de obținut un panou de lemn pentru o icoană de mari dimensiuni care să nu se deformeze sau să nu se spargă. În Rusia, iconarii și-au dovedit arta de a lucra lemnul în comenzile realizate pentru familia Stroganov. Trebuie menționat, de asemenea, că numai icoanele obișnuite din secolul al XVIII-lea (*rashojiia*, realizate pentru vânzare și nu pentru comenzi particulare) sunt rotunjite către exterior, cu partea pictată în formă convexă, astfel încât să se despice, și *șponki* sau clemele să se poată fixa de canelură, pentru a le ține drepte atunci când sunt deschise. Icoanele timpurii realizate de școlile de la Novgorod, Pskov și Moscova sau așa-numită școală Stroganov sunt drepte, deși este adevărat că această formă a fost de multe ori obținută de către restauratori cu ajutorul aburilor sau al cataplasmelor.

În momentul în care iconografia din Rusia, din școlile de la Suzdal și de la Novgorod a ajuns la desăvârșire, cuvântul „măsurabil" *(mernaia,* de la *mera* „măsură") s-a împământenit pentru orice icoană care era de dimensiunea acceptată pentru categoria din care făcea parte. Este un aspect important, deoarece acest termen este des menționat în listele de icoane din secolele al XVI-lea și al XVII-lea. Icoana „măsurabilă" a apărut atunci când dimensiunea icoanelor dispuse în diversele secțiuni ale iconostasului a fost stabilită cu strictețe, în timp ce tipul de icoană votivă era mai permisiv din acest punct de vedere. Această fixare a dimensiunilor a dus la o transformare radicală a meșteșugului: fiecare elev sau ucenic poate acum să copieze desenul sau să îl transfere (*perevod* reprezintă un fel de șablon care este astfel obținut) pe o altă icoană pentru un iconostas sau paraclis fără să fie nevoit să îi modifice dimensiunea, cu alte cuvinte, fără să fie nevoie să fie câtuși de puțin talentat la desen. De aceea este foarte clar de ce desenul simplifică în școala de la Novgorod tiparul bizantin în asemenea măsură, în timp ce la școala din Moscova simplificarea este mai puțin evidentă: desigur, iconostasele bisericilor erau de o importanță deosebită în acest sens, iar prin trasarea de-a gata a desenelor, acestea puteau fi realizate și de elevi sau simpli peregrini.

Iconostasele grecești (31) și imitațiile acestora, iconostasele din Rusia timpurie, Georgia, Armenia și alte țări erau realizate din coloane de marmură sau lemn, prinse în partea inferioară cu lespezi (*cancelli, transennae)*, iar în partea superioară cu antablament: în spațiile dintre coloane erau amplasate icoane „fixe" de mari dimensiuni și icoane mici cu „fapte din viețile sfinților". La sărbători, icoana sfântului sărbătorit era amplasată pe o strană sau pe o masă, pentru ca enoriașii să o poată săruta:

25. ***Maica Domnului cu Pruncul***,
secolul VI. Encaustic din ipsos pe sticlă, 35,5 x 20,5 cm. Muzeul de Artă Occidentală și Orientală, Kiev.

26. ***Porțile împărătești***,
jumătatea secolului al XVI-lea. Muzeul Regional din Rivne, Ucraina.

27. ***Porțile împărătești***,
secolele XV-XVI. Muzeul Național Przemyśl, Polonia.







icoanele de acest tip erau ușor de deplasat din locul lor obișnuit, pentru a fi la îndemâna credincioșilor, iar acest obicei grecesc a fost adoptat și în Rusia. Dar în secolul al XV-lea a apărut, în Rusia și la scurt timp și în țările grecești, un nou tip de iconostas cu cinci sau șase registre de icoane. Acesta pare să fie rezultatul introducerii tripticului numit Hristos Pantocratorul. Icoana Hristos Pantocrator (păstrând termenul grecesc) îl ilustrează pe Hristos pe un tron, cu Sfânta Maria la dreapta și Ioan Botezătorul la stânga: poate să reprezinte figurile întregi, bustul sau numai capul. Atâta vreme cât aceasta era o singură icoană, chiar dacă întrerupea simetria celorlalte icoane „fixe", era amplasată pe registrul cel mai de jos. Când a devenit triptic, a fost așezată deasupra Sfinților, unde grecii (și latinii) așezau în trecut Icoana Crucificării, uneori încadrată de Sfânta Maria și Sf. Ioan Botezătorul.

Când cele trei icoane ale lui Hristos Pantocrator erau amplasate pe registrul de sus, acestea erau încadrate de figurile Arhanghelilor, Apostolilor și Părinților. Acesta este de multe ori numit cu termenul de *cin* (32) și poate forma un întreg registru Iisus Pantocrator, uneori numit și registrul Sfinților Părinți *(Sveatiteli)*. Următorul era realizat registrul cel mai de sus al Profeților, de fiecare parte a icoanei Fecioarei cu Pruncul. Mult mai târziu, deasupra acestuia a fost adăugat registrul Patriarhilor. Ambele registre de icoane pot include fie figuri întregi, fie numai busturi. Acestea pot fi complet fixate de bolta altarului, astfel încât să separe cu totul absida de naos. Deasupra tuturor registrelor de icoane este, de multe ori, așezat un registru de icoane ale heruvimilor. Prima menționare a acestui tip de iconostas datează de la 1508.

Iconostasul din Catedrala Adormirii Maicii Domnului din Moscova este un exemplu foarte potrivit. Pe registrul de jos se găsesc Porțile împărătești cu icoanele *Bunei-Vestiri* și celor *Patru evangheliști*. Către nord, sau în stânga registrului de icoane, se află *Chivotul Fecioarei din Vladimir*, apoi icoana *Domnului*, adorată de Varlaam Kutinski și adusă de la Novgorod în 1476, după care *Fecioara din Smolensk*: coloana ascunde patru icoane „fixe" și ușa care dă către diaconul Nikon, ușa care se vede dincolo de aceasta dă într-o capelă laterală. Deasupra se află un *Giulgiu* celebru, *Iaroe Oko*. Lângă acesta, o icoană a *Sf. Nicolae* și o *Sfântă Treime* imediat după colț. La dreapta Porților împărătești se află o icoană fixă a *Mântuitorului*, de asemenea adusă de la Novgorod, iar lângă aceasta icoana *Adormirii Maicii Domnului* și o alta în cealaltă capelă. Imediat lângă, icoana *Bunei-Vestiri* și *Împărăteasa a toate.* Următorul registru este dedicat, de data aceasta, icoanei *Hristos Pantocrator* în formă completă,

28. ***Sfântul Serghie și Sfântul Vah***, secolul VII. Muzeul de Artă Occidentală și Orientală, Kiev.

29. ***Martiri***, secolele VI-VII. Encaustic din ipsos pe sticlă, 54,5 x 48,5 cm. Muzeul de Artă Occidentală și Orientală, Kiev.









Hristos încadrat de Fecioara Maria și Sf. Ioan Botezătorul, după care Arhanghelii Mihail și Gavriil, Sf. Petru, Sf. Pavel în spatele coloanelor din dreapta, după care regăsim restul Apostolilor. Pe registrul următor de Sărbători se remarcă, începând din stânga, *Nașterea Maicii Domnului, Intrarea în templu a Maicii Domnului, Buna-Vestire (Nașterea, Intrarea), Botezul, Învierea lui Lazăr, Intrarea în Ierusalim, Schimbarea la Față, Răstignirea, Coborârea de pe cruce, Punerea în mormânt (Învierea, Necredința lui Toma), Înălțarea* (și dincolo de *Sfânta Treime, Pogorârea Sfântului Duh* și *Adormirea Maicii Domnului*). Pe al patrulea registru *Maica Domnului cu Emanuel*, încadrată de *David* și *Solomon* și restul Profeților. Pe registrul de sus, *Dumnezeu Savaot, cu Hristos și Porumbelul*, în centrul celor doisprezece Patriarhi. Iconostasul mai mic din Capela Nașterii Maicii Domnului din Catedrala Sf. Sofia de la Novgorord este, de asemenea, din secolul al XVI-lea. Ușile împărătești sunt un exemplu mai bun, cu Fecioara și Hristos pe balamale, Sfinții Episcopi mai jos, Diaconii deasupra, și dubla *Cuminecătură* pe boltă, icoanele fixe ale *Bunei-Vestiri, Fecioarei din Vladimir, Sfintei Treimi* și *Nașterea Maicii Domnului.* Registrul superior este o replică destul de fidelă a exemplului de la Moscova, dar *Liturghia îngerilor* include atât Episcopi, cât și Apostoli, iar registrul superior numai patru Patriarhi.

Ar fi o greșeală să presupunem că toate aceste icoane și iconostase, toate aceste registre de icoane, icoane fixe și grupuri de icoane prezente în toate bisericile vechi din Rusia sunt niște obiecte pur decorative. Dimpotrivă, spre deosebire de adevărata pictură murală, aceste registre și grupuri de icoane au un scop spiritual bine definit. Până în zilele noastre, se consideră că pe măsură ce credinciosul se închină în fața icoanelor înainte de slujbă (gest care se numește în rusă *poklonniia*, pentru că oamenii se înclină în fața lor: *poklon* înseamnă „adâncă închinăciune"), acesta realizează un pelerinaj în jurul a ceea ce în creștinismul timpuriu s-ar fi numit *memoriae* bisericii.

Odată cu evoluția iconostasului înalt, iconografia rusă va da o importanță deosebită Porților împărătești (numele provine de la termenul bizantin (33)), care nu acordau inițial spațiu decât pentru icoanele celor *Patru Evangheliști*, dar, când au început să fie realizate la o dimensiune mai mare, *Buna-Vestire* a fost adăugată deasupra, *Sf Gavriil*, în lateral, și *Nașterea Maici Domnului*, de cealaltă parte. Din secolul al X-lea până secolul al XIV-lea, atât în Grecia, cât și în Rusia, acestea erau reprezentate pe două coloane în altarul care se ridica deasupra iconostasului. Mai târziu, pentru un mai mare efect decorativ, au început să urce Porțile împărătești pe coloane speciale, care să le susțină și să le acopere cu un umbrar sau tabernacul, asemenea chivoturilor (34) altarelor. S-a împământenit obiceiul ca pe cele trei suprafețe ale coloanelor să se picteze sfinții episcopi și diaconi, începând cu Ștefan, primul diacon, la care se adăugau cădelnițe și cățui. Pe boltă erau pictate fie *Cuminecătura* (35), fie *Sfânta Treime din Vechiul Testament*; (36) mai târziu, ca urmare a influenței vestice, *Cina cea de Taină, Giulgiul* sau *Chipul nepictat de mână omenească, Maica Domnului a Semnului (Znamenie),* (37) *Sofia înțelepciunea lui Dumnezeu* și altele. Mult mai variate și mai interesante erau subiectele pictate pe ușile din partea de sud și partea de nord: *Arhanghelul Mihail, Îngerul Păzitor, Profetul Daniel, Facerea lui Adam, Izgonirea din Rai, Scara cerească, Sacrificiul lui Avraam* și multe alte subiecte.

Acestea sunt teme edificatoare, iar învățăturile din acestea erau limpezi pentru creștinii fără știință de carte. Acestea reprezentau simboluri care vorbeau despre porțile raiului, închise pentru păcătoși, păzite de Arhanghelul cu sabia de foc, dar deschise celor drepți, cărora li s-a iertat păcatul originar și care erau primiți în rai.

Din secolul al XVI-lea putem remarca un mai mare număr de icoane în biserici, în paraclise (de asemenea, numite *obraznaia*, o încăpere separată pentru *obraza* – icoane), chilii și capele și chiar și în casele preoților, deasupra porților de la intrare și a ușilor. Un tip special este acela al icoanelor de botez, care sunt date copiilor la naștere, și al icoanelor pentru coșciug, sau funerare, oferite bisericii și păstrate în memoria persoanei îngropate. În această categorie intră și icoanele țarilor moscoviți, care sunt încă păstrate în altare speciale de-a lungul pereților Catedralei Arhanghelului Mihail de la Kremlin, Moscova, unde se află și mormintele țarilor. Icoanele deosebit de venerate erau protejate de fumul de tămâie și de praf prin perdele subțiri de mătase, în timp ce în case aceste perdele le protejau de activitățile domestice. Popularitatea anumitor subiecte era influențată de utilizarea acestora cu ocazia

30. ***Arhanghelul Mihail***, sfârșitul secolului al XI-lea – începutul secolului al XII-lea. Din Biserica Sfinților Sirius și Julieta, Lagurka, Georgia. Muzeul Național de Istorie și Etnografie din Svaneti, Mestia, Georgia.

31. ***Fecioara*** de la mănăstirea Svenski, sfârșitul secolului al XI-lea – începutul secolului al XII-lea. Tempera cu ou pe un panou de lemn, 67 x 42 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

32. ***Apostolul Filip și Sfinții Teodor și Dumitru***, sfârșitul secolului al XI-lea – începutul secolului al XII-lea. Tempera cu ou, grund pe lemn, 41 x 50 cm. Muzeul de Stat Ermitaj, Sankt Petersburg.

diferitelor evenimente din viață, cum ar fi icoana lui *Hristos* sau a *Fecioarei* pentru binecuvântarea cununiei, *Hristos* deasupra porților, *Hristos Pantocrator* deasupra intrării în bisericile vechi. Înmulțirea icoanelor este strâns legată de obiceiul de a amenaja un paraclis în fiecare casă, în general mai multe *chivoturi* lustruite, umplute cu icoane și așezate în așa-numitul colț frumos *(krasnâi ugol)* din holul de la intrare sau sufragerie. Familiile mai înstărite dedicau o cameră separată paraclisului, în care icoanele erau așezate pe registre, cu rafturi pentru candelele care ardeau înaintea acestora.

Montarea și decorarea icoanelor, pe lângă măiestria picturii, reprezentau pioșenia celor care le dăruiau. Chiar și grecii, încă de la începutul secolului al X-lea, au început, dat fiind gustul pentru decorativ, să împodobească zone întregi din icoane cu foițe de argint și cadre sau adevărate rame îmbrăcate în foițe de argint, incrustate uneori cu pietre prețioase. Nimbul auriu de la începuturile iconografiei devine acum un halo *(vencik)* în relief, împodobit cu gravuri sau filigran de aur (*skan*), uneori smălțuit *(finif)*; mai târziu, haloul capătă forma unei adevărate coroane. De exemplu, diadema de aur descoperită la Kiev (38), unde a fost îngropată pentru a o proteja de invaziile mongolilor, cu o reprezentare miniaturală pe smalț a lui *Hristos Pantocrator* și figurile Arhanghelilor și Apostolilor, este asemănătoare nimbului de pe o icoană de mari dimensiuni, dar are forma unei diademe. Fervoarea credincioșilor nu s-a oprit la aceste podoabe simbolice. Aceștia au început să decoreze icoanele cu pandantive de argint, de asemenea în formă de semilună (cuvântul rusesc pentru a anina – *țata*), iar pe lângă halouri au început să adauge cercei, sau șiraguri de perle sau mătănii.

Sub influență grecească, rușii au început, încă din secolul al XIV-lea, să îmbrace chiar și figurile în sine cu foițe de argint, imitând mai mult sau mai puțin în relief linia hainelor și cutele. Acestea se numesc *riza*, și înseamnă practic mantie sau sutană (39). Inițial erau aplicate pe icoanele „fixe" de mari dimensiuni, iar mai târziu celor pe care persoanele le primeau la botez sau la evenimente speciale. Partea descoperită a figurilor, fața, mâinile și toate porțiunile expuse de corp se puteau vedea prin spațiile dintre *riza*. Iată cum descrie Paul de Alep felul în care arată icoanele din Catedrala Adormirii Maicii Domnului de la Moscova: „Peste tot în biserică și în jurul celor patru piloni se găsesc icoane minunate, din care nu se vede nimic altceva în afara mâinilor și a fețelor, abia dacă se poate vedea ceva din îmbrăcăminte [adică pictura], restul fiind îmbrăcat în foițe de argint nichelate. Cea mai mare parte a icoanelor sunt grecești". Trebuie menționat, totuși, că Paul de Alep nu putea face deosebirea dintre icoanele grecești originale și copiile după acestea.

Desigur, icoana votivă era și mai împodobită de către posesori: aceasta era mai mult decât un simplu simbol sau un semn, era un fel de protector al casei și apărător împotriva spiritelor rele și a Necuratului, cum ar fi icoanele *Sf. Martir Nicete*, care alungă spiritele rele, sau figura *Profetului Ilie*, împotriva războaielor, *Înălțarea într-un car de foc* sau *Maica Domnului*; icoana Sf. Vlasie protejează cirezile de molimă; Sf. Pantelimon protejează împotriva bolilor; Sf. Cristofor apără de moarte.

Sub Petru cel Mare, episcopii ruși au fost îndepărtați de reformele acestuia și iluminismul de orientare protestantă prin care credința și ritualurile au fost simplificate, iar clerul a primit instrucțiuni să îndepărteze toate podoabele inutile de pe icoane. Drept urmare, s-a redus numărul de obiecte vechi din biserici, mai ales icoanele deosebit de valoroase pentru vechime și podoabe. Perlele au fost luate de pe icoane și utilizate de croitorii din mănăstirile bogate (40). În aceeași perioadă, a luat sfârșit și îngrijirea permanentă necesară pentru a apăra icoanele de descompunere și distrugere. O icoană necesită condiții stricte de conservare, care presupun o temperatură mai mult sau mai puțin constantă, pentru că variațiile duc la deteriorare, la fel ca și umiditatea excesivă sau praful. Stratul subțire de ipsos pe care se aplică vopseaua se umflă, crapă și se exfoliază, astfel încât multe spații rămân pur și simplu goale. Și praful poate deteriora destul de mult icoanele, mai ales dacă acestea sunt dispuse orizontal sau dacă sunt expuse la variații de umiditate a aerului. În vechime, icoanele erau bine îngrijite. În palatele din Moscova se găsea o Sală a Icoanelor *(obraznaia palata,* de la *obraz* – icoană*)*, unde erau colecționate, icoanele vechi care erau ulterior reparate și restaurate în ateliere. Este adevărat totuși că acest proces de îngrijire și catalogare frecventă presupunea repictarea pentru restaurare și revitalizare a culorilor, ceea ce înseamnă că o icoană veche putea căpăta un stil nou.

33. ***Maica Domnului Hogedetria***, secolele X–XVII. Aur, argint poleit, lemn, smalțuri, perle, pietre prețioase ori semiprețioase, 32 x 33 cm. Muzeul de Artă din Tbilisi, Georgia.

34. ***Sfântul Luca Evanghelistul***, 1056–1057. Miniatură după Evanghelia de la Ostromir. Biblioteca Națională din Rusia, Sankt Petersburg.

35. ***Sinaxarul celor Trei Ierarhi***, 1073. Miniatură din Colecția Sveatoslav. Muzeul de Istorie a Moscovei, Moscova.

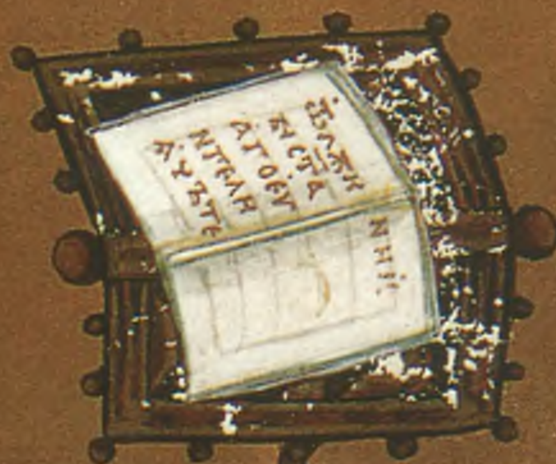
36. ***Sfântul Luca Evanghelistul pictând icoana Fecioarei***, a doua jumătate a secolului al XVI-lea. 45 x 36 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

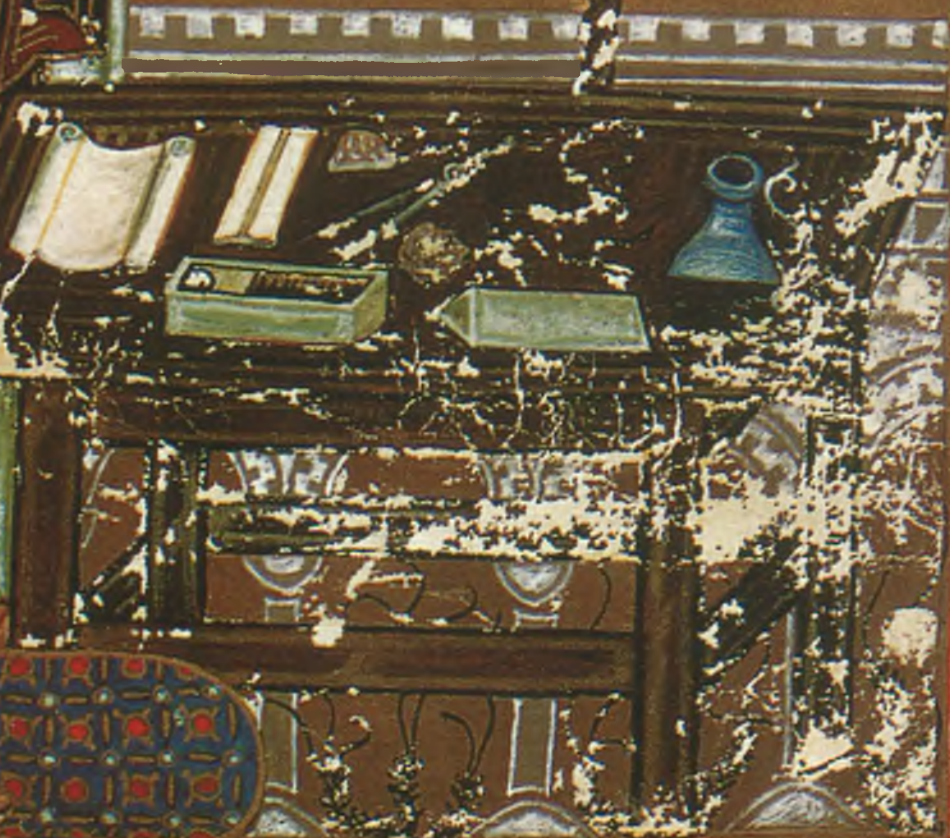
















Tehnica

Judecată strict după standarde estetice, icoana rusească, prin compoziție și desen, se caracterizează printr-o „sferă sacră" specială, aflată dincolo de condițiile istorice obișnuite de care ține cont pictura laică. Această sferă nu privește natura, modelul suprem al pictorului laic, nici perspectiva sau anatomia. Sfera iconografică oferă o schemă care posedă o măreție constând în respingerea lumii, a iluziei pictorului, în expresia emoției, atracția tipurilor ideale. Simpla repetiție a acelorași forme și tipuri conferă picturii de icoane o anumită sacralitate, iar creațiilor un caracter de serviciu pus conștient in slujba transcendentului.

Toate aceste însușiri ale picturii de icoane sunt moștenite din istoria artei bizantine; ele arată progresul acestei arte într-o serie de lucrări superbe în mozaic, lucrări folosind tehnica „iluminării": pereți ornamentați de o frumusețe uimitoare, obiecte decorative, gravuri fine în fildeș și aur. În toate aceste ramificații tehnica a atins un rafinament desăvârșit. Putem privi pictura de icoane din Rusia ca pe o reiterare a măiestriei bizantine, sau are totuși propria sa istorie, propriile drumuri ce pornesc de la modelul bizantin, propriile caracteristici naționale? Aceasta este problema care se pune atunci când încercăm să caracterizăm icoana rusească. Pe parcursul a patru secole o putem regăsi în icoanele lui Rubliov, în maniera Novgorod, în tehnica desenului lui Dionisie, a școlii Stroganov, în metoda francă și în altele asemenea, iar pictorii de icoane pot distinge un număr încă și mai mare de așa-zise maniere *(pismo)*. Totuși, acestea pot fi doar variații ale aceluiași stil și astfel, înainte de a trece la o grupare istorică, trebuie să privim caracteristicile tehnicii desenului prin prisma istoriei artei în genere (41).

Tehnica desenului este strâns legată de compoziție, cea din urmă depinzând direct de desen. Însă, pentru că pictura de icoane rusească a preluat compoziția de-a gata de la greci, adesea se apreciază greșit că tehnica desenului din iconografia rusească a rămas grecească tot timpul, ca și cum până la sfârșitul secolului al XVI-lea ar fi imposibil să se vorbească despre o tehnică rusească a desenului. Când vom ajunge la icoanele de la Novgorod, vom vedea că nu mai putem susține acest lucru; acolo nu găsim altceva decât desen bizantin. Comparații precise vor arăta că până și trasarea mecanică a capului și membrelor din înfățișarea unui sfânt a dus la confuzii și la schimbări ale desenului grecesc. Abia acum, când am ajuns la o cunoaștere temeinică a iconografiei bizantine, ne aflăm în poziția de a spune că, în ciuda deficiențelor în desen și expresie, aceasta este nu numai completă, dar și finală, toate încercările pictorilor de a face clasificări noi ducând doar la cerința de claritate și de specificare a subiectelor.

Aceste compoziții au fost perfecționate și au servit scopului lor timp de secole. Numai în secolul al XVII-lea auzim de pictori de icoane atașați curții rusești care erau și creatori *(znamenșciki)* însărcinați cu realizarea comenzilor din sfera artistică; însă aceste comenzi erau pentru desene de veselă, articole casnice și ornamente, în special pentru acele însemne emblematice atât de distinse și la modă în întreaga Europă a acelei vremi. Nimeni nu se gândea să dezvolte subiecte religioase noi; toți pictau după moda icoanei, învățau tehnica desenului după modelele de icoane și numai în limitele picturii de icoane. Aceasta a făcut posibil ca până și maeștrii săraci să deseneze și să picteze icoane cu detalii elaborate și cu multe personaje. Totuși, aceștia au degradat personajele până la un nivel foarte jos, în special către sfârșit, când supremația stilului franc a introdus posturi vii, libere și dramatice, astfel încât omul a fost pictat în maniere diferite, în vremuri diferite.

37. Andreas Pavias,
Hristos Pantocrator,
sfârșitul secolului al XIII-lea.
Cimitirul Teuton, Vatican.

38. Hristos Pantocrator,
1363. Tempera cu ou,
grund pe lemn, 106 x 79 cm.
Muzeul de Stat din Rusia,
Sankt Petersburg.




IC
Ο
ΠΑΝ
ΤΟ
XC
ΚΡΑ
ΤΩΡ

În plus, cadrul, deși avea aceleași două elemente, *palatâi* – clădiri, și *gorki* – dealuri, pentru a exprima principalele două ordine, s-a schimbat și el ca natură. Clădirile au fost la început pictate potrivit cu tradiția grecească: două porticuri unite printr-un perete sau printr-o cortină, dând naștere unei scene convenționale, pseudoclasice pentru desfășurarea acțiunii. Dar chiar și în stilul Novgorod, clădirile sunt diferite; apar biserici care au adesea aspecte locale. Mai prezentă a fost moda fundalului sub forma a doi munți, unul la dreapta, orientat spre est și luminat de lumina trandafirie a apusului, celălalt spre vest, învăluit de întunericul care avansează, exprimat de nuanțele complementare de lila sau de reflexii albăstrui. De obicei, acești doi munți alcătuiau pustietatea așa cum o înțelegeau grecii; acolo ei plasau trei eremiți, profeți și sfinți, locul devenind scena morții martirilor. Dar vom vedea că până și la Novgorod sfinții erau înfățișați stând pe podele de marmură sau pe carpete, după modelele italienești; mai târziu apar câmpiile cu flori; iar pe măsură ce clădirile lasă loc perspectivei orașului, și munții, la rândul lor, devin dealuri rotunjite. Toate aceste puncte servesc la trasarea diferitelor maniere distinse de pictorii moderni de icoane.

Cu toate acestea, punctul principal îl constituie tehnica desenului ca atare, iar esența acestuia este capacitatea de a face schița sau conturul înfățișării și feței. Se pare că pictorii de icoane au împărțit această tehnică încă de timpuriu în schițarea feței *(licinoe,* de la *lik* sau *lițo* „față") și schițarea preliminară care este făcută înaintea feței *(dolicinoe)*, adică fundalul și personajele. Discipolul *(dolicinik)* care pictează părțile preliminare lasă fața pentru a fi executată și lucrarea terminată de maestrul experimentat sau de pictorul de fețe *(licinik)* chiar și în icoane foarte detaliate și cu multe personaje, iar în mod deosebit în icoane cu un singur personaj (43).

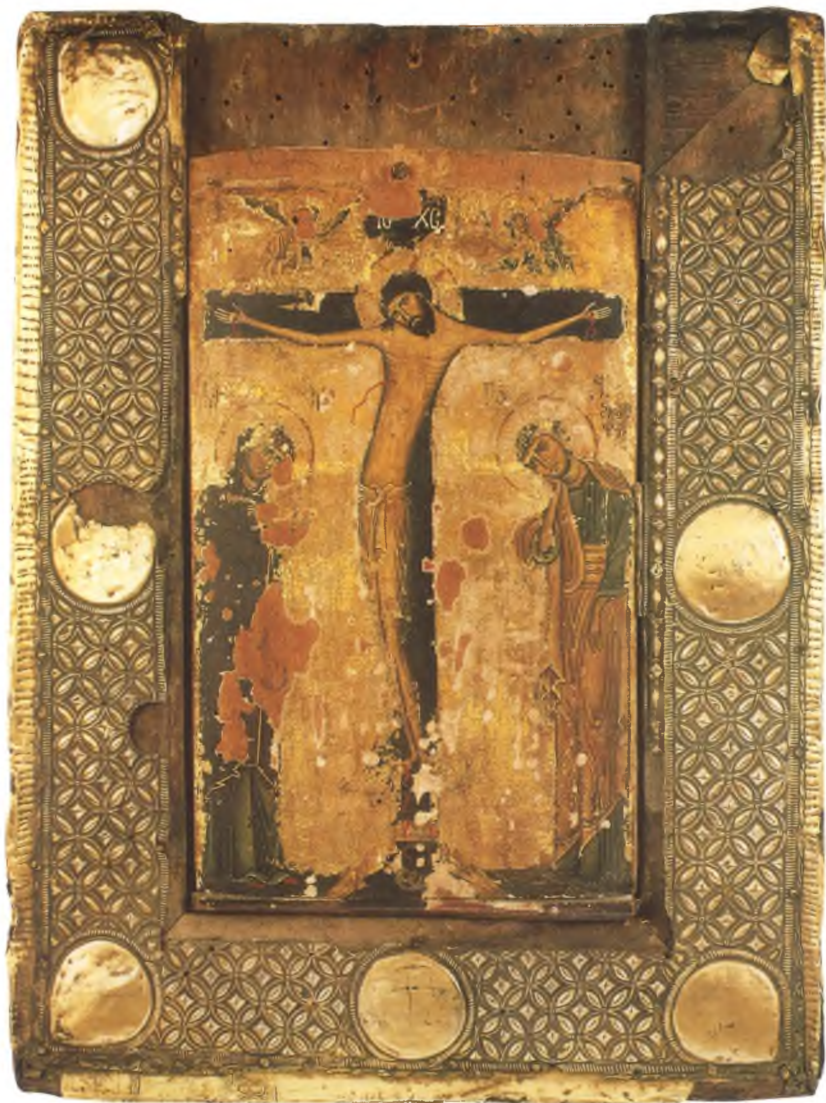
Mai mult, începând cu secolul al XVI-lea, stilul de pictură liberă prin care se executau icoane pe lemn și proiecte de decorare a pereților a lăsat într-o anumită măsură locul reproducerii mecanice prin tehnica perforării liniilor principale ale icoanei cu negru de fum, transferând principalele trăsături ale desenului pe ghipsul umed. Astfel de forme, tipare sau șabloane erau strânse de pictori și formau baza a ceea ce se numește *Lițevâe podlinniki*, dintre care cea mai bună s-a găsit în mănăstirea retrasă de la Siisk, lângă Arhanghelsk. Forma ilustrată aici este efortul lui Vasili Kondakov din Usolie, care a colecționat și multe altele. Aceasta reprezintă compoziția numită *Sfânta Treime a Noului Testament*, dar și *Paternitatea*, purtând ambele titulaturi (44). Este copiată după o schiță de către marele pictor de icoane Simon Ușakov și pare să fie prima gravură rusească. Tipic acestei tehnici de copiere este ordinea inversată, Dumnezeu-Tatăl ar trebui să îl aibă pe Hristos la dreapta, iar crucea este vădit pusă în partea cealaltă. A fost, probabil, copiată din mijlocul unei compoziții mai mari, reprezentând *Crezul* sau *Judecata de Apoi.* Aceste modele ne dau adesea indicații despre culorile folosite pentru diferite părți. Desenul este, la origine, de proveniență vestică, iar reprezentarea porumbelului este foarte distinctă (45). Se poate ca o astfel de copie mecanică să nu fi lăsat loc schimbării, astfel încât e firesc ca în aceste reproduceri caracterul general al desenului grecesc să se păstreze. Dar mâna omului trebuie să treacă peste tot ansamblul copiei mecanice, iar în decursul timpului copia sau reproducerea suferă schimbări.

Putem vedea în picturile murale de la Kiev, Pskov, Novgorod și Ladoga cât de diferite sunt tipurile, costumele și ornamentele față de variantele originale bizantine și avem dreptate să căutăm originile lor, dar nu în monumentele de la Constantinopol, ci în creațiile din Peninsula Balcanică, în Asia Mică și chiar în creațiile iconografiei greco-orientale. Desigur, iconografia rusească timpurie a existat sub forma a două maniere: una era o manieră gravă, fermă și plastică, apropiată de arta bizantină (de la Constantinopol) în stilul său cel mai rafinat dintre secolul al X-lea și al XII-lea, și cealaltă era accesibilă și simplă, cu faldurile drapajului drepte și verticale și cu pastișe necizelate de roșu pe obrajii palizi ai fețelor.

Până la sfârșitul secolului al XIV-lea, icoana rusească își atinsese forma deplină, preluând în același timp caracteristici atât de diferite, încât le putem distinge limpede ghidându-ne după un anumit fundament comun al diverselor ramificații și apoi delimitând tipurile mai definite și

39. Angelos, ***Hristos Pantocrator întronat***, sfârșitul secolului al XV-lea. Cimitirul Teuton, Vatican.


ΔΕΥΤΕ ΠΡΟϹ
ΜΕ ΠΑΝΤΕϹ
ΟΙ ΚΟΠΙΩΝ
ΤΕϹ ΚΑΙ ΠΕ
ΦΟΡΤΙϹΜΕ
ΝΟΙ ΚΑΓΩ Α
ΝΑΠΑΥϹΩ
ΥΜΑϹ ΑΡΑ
ΤΕ ΤΟΝ ΖΥ
ΓΟΝ ΜΟΥ Ε
Φ ΥΜΑϹ Κ
ΜΑΘΕΤΕ ΑΠ



specificându-le modelele. Desenul bizantin căzuse deja în desuetudine, rafinamentul său extrem făcându-l ininteligibil artiștilor și depășind capacitatea lor de execuție. Totuși, s-a întâmplat ca modelele greco-orientale să își simplifice structura, dând la iveală o schemă nouă; cât de adevărat este acest lucru putem vedea comparând faldurile complicate ale veșmintelor Apostolilor, *chiton* și *himation*, din icoanele bizantine cu aceleași elemente din icoanele rusești dintre secolul al XIV-lea și al XVI-lea. O întreagă serie de personaje reprezentându-l pe Hristos, dar înfățișate numai pe jumătate, conservă tipul bizantin, dar schimbând desenul obișnuit al drapajului: de umărul stâng al lui Hristos atârnă sub forma unui triunghi un colț al mantiei (*himation*), ținută sub umăr în timp ce mantia era petrecută în jurul trupului de la spate; însă colțul respectiv ar fi trebuit acoperit la rândul său cu capătul celălalt al mantiei trecute peste umăr: ordinea firească a fost ignorată pentru obținerea de efect. Apoi, la extremitatea mâinii sale drepte, mantia (*himation*) unui sfânt formează un mic segment care ar trebui fie să meargă spre umărul stâng, fie să se prindă sub braț și să treacă peste piept, dar nu este atât de clar cum cade. Vom vedea ce noi și complicate dificultăți au apărut din desenul bizantin al drapajului în remodelarea dată de Rubliov, imitându-l pe Teofan Grecul. Dar tehnica desenului adoptată la Novgorod în icoanele secolului al XV-lea este destul de diferită și comparativ necizelată: a o compara cu personajele magnifice, deși întortocheate, din picturile murale înseamnă a păși dintr-o lume artistică într-una a meșterilor.

Să luăm jumătatea de sus a lucrării *Sf. Toma*, care, la prima vedere, pare a fi de stil bizantin, într-atât de „sparte" sunt veșmântul (*chiton*) și mantia (*himation*) de o serie de falduri, ascuțite, compacte și seci și într-atât sunt aceste falduri acoperite cu planuri luminoase, la rândul lor accentuate prin sugestii de alb de plumb. Apoi mai sunt mâna, pictată asemenea icoanelor grecești în actul binecuvântării, trupul robust cu umeri lați, capul tânăr cu forma pronunțat ovală, conturul rotund al ochilor, totul este grecesc. Însă acestea sunt încadrate în ceea ce pare a fi o lucrare a unui discipol, personajul nu are piept, drapajul atârnă de spătarul unui scaun sau pare a fi un model metalic turnat, încremenit, câteva falduri sunt ininteligibile, iar capul este prea mic în raport cu corpul.

Ce diferență este la personajul și drapajul *Arhanghelului Gavriil* din Muzeul Rus de Stat, care totuși aparține începutului de secol al XV-lea, făcând parte din ciclul *Rugăciunilor* al vechiului iconostas din Catedrala Suzdal! Trupul are umerii ușor înclinați, spre deosebire de tipul obișnuit bizantin; chipul păstrează ovalul atic caracteristic, fiind însă îndreptat în jos, cufundat în meditație. Spre deosebire de stilul bizantin, drapajul este peste tot suplu, cu falduri largi. În mod clar, avem de-a face cu un stil nou, care folosește formele iconografiei grecești, anume stilul *trecento*-ului italian; de aici și aspectul efeminat al Arhanghelului, cu părul așezat în bucle groase, asemenea unei femei. Tehnica picturii în sine este destul de diferită, planurile luminate sunt puține și nu stridente, gradații fine de semitonuri modelează faldurile, iar întreaga manieră este deja „contopită", cum o vom vedea în secolul al XVI-lea.

Acestea sunt unul sau două exemple de maniere de tranziție din perioada de sfârșit de secol XIV și început de secol XV: momentan, nu este nevoie să trecem prin variantele diferite ale iconografiei bizantine, ruso-bizantine sau greco-orientale, nici prin școlile rusești de la Novgorod și Suzdal, nici să trecem în revistă punctele esențiale ale tehnicii desenului icoanelor din secolul al XVI-lea și al XVII-lea. Când vom ajunge la aceste grupuri în ordinea lor istorică, varietățile vor apărea de la sine. Acum, vrem doar să arătăm că în judecarea tehnicii desenului în icoane trebuie să ne fixăm atenția nu pe ceea ce acestea au în comun cu stilul bizantin, ci pe distincțiile și schimbările istorice.

Tehnica desenului artistic nu este numai expresia epocii în care se manifestă și a influențelor dominante ale acesteia, ci și a poporului și a locului în care există. Istoria artei care ne pune în față în gradație istorică pictura italiană, cea franceză și cea germană ne arată că pictura trebuie să fie înțeleasă ca având caracter național și, de asemenea, individual; totuși, este mult mai complicat decât, de pildă, scrisul de mână, astfel încât adesea nu putem face mult mai mult decât să observăm tipicul național dintr-o pictură. Când ajungem în fața unei icoane știind că există o copiere mecanică sub fiecare aspect important al desenului, ne-am putea simți tentați să renunțăm la căutarea vreunui

40. *Răstignirea*,
secolul XII. Muzeul Național de Istorie și Etnografie din Svaneti, Mestia, Georgia.

caracter național, însă chiar în desenul ca atare putem decela trăsături naționale, ceea ce ne revelează un aspect special al tehnicii care o apropie strâns de arta autentică.

Pictorul rus de icoane și-a propus mai presus de orice să imite acest model grec; nelăsând nici un spațiu de joc nici discipolilor, nici sieși, acesta a încercat să producă o copie exactă. Începând cu secolul al XVI-lea, vom cunoaște cum anume căutau pictorii de icoane acest model; cumpărau icoane vechi și își interziceau orice încercare de a picta fie și mici detalii în propria manieră în defavoarea celei grecești – de pildă, conturul ochilor – și le era teamă să înceapă orice inovație, pentru a nu constitui temei de acuzație împotriva lor. Totuși, în tot acest timp icoana dobândea un iz național și adesea aceasta se vedea prima dată în pictarea capului și a chipului, apoi a personajului, și numai spre sfârșit și ca urmare a unei perioade de declin apar schimbări la nivel de veșminte, cele vechi și convenționale fiind modificate prin influențe noi. Schimbările afectează, desigur, detaliile mai puțin vizibile: de pildă, în timp ce părul bucălat al Sf. Gheorghe se păstrează ca un punct caracteristic al sfântului, ușoara ondulare a părului Sf. Nicolae se pierde treptat.

Iar dacă ni se cere sursa sau cauza unei asemenea modificări în tipurile caracteristice grecești, putem indica în primul rând seria de icoane miraculoase și adorate în mod deosebit. S-ar putea crede că acestea ar fi fost cel mai fidel copiate, însă aici putem găsi cel mai adesea și cel mai clar schimbări de tip. Este evident că, potrivit unui obicei adoptat de foarte timpuriu, patronii erau mai mereu înclinați să aleagă pentru propria lor evlavie icoane minunate pe care le adorau în mod deosebit și pe care le cunoșteau foarte bine. Astfel de icoane erau copiate mai mult decât altele și mai mult decât în cazul altora o astfel de copie servea mai departe ca model pentru alte copii și, ca urmare, procesul de modificare era cu precădere grăbit. Mâna umană, pe măsură ce urmărește tiparul trasat mecanic după original, are tendința de a modifica liniile acestuia conform caracterului național și chiar conform unei maniere anumite de a picta icoane care a sugerat pictorului trăsături definitorii ale tipului iconografic. Dacă luăm tipul *Sf. Nicolae Taumaturgul*, ale cărui nenumărate icoane rusești prezintă clar semne din tradiția greacă, această tradiție poate fi exemplificată și confirmată de o întreagă serie de picturi timpurii bizantine realizate în mozaic mural (Dafne, Sf. Luca din Focis, Sf. Sofia din Kiev) și mozaic portabil (Stavronikita (46), Academia Teologică din Kiev, replici aflate în Colecția Hanenko din Kiev – sec. XI-XII – și, de asemenea, la Burtscheid, lângă Aachen).

Punctele care disting tipul Sfântului Nicolae îl fac să apară cu o construcție fermă, slab, bătrân, dar încă în putere. Capul îi este oarecum pătrățos, chipul de un oval larg, cu păr scurt, ușor ondulat, fruntea înaltă și neacoperită, cu o expresie gravă, dar liniștită. Este înveșmântat cu un *felon*: în descrieri de mai târziu, poartă un *sakkos* cu cruci și un *omofor*. Icoanele de la Novgorod urmează copia păstrată cu sfințenie în Catedrala Sf. Nicolae *(na dvomițe)* din Novgorod, înfățișându-l pe sfânt înveșmântat în *felon*. Icoanele de la Moscova par să revină la imaginea minunată a lui Nicolae din Zaraisk care, potrivit tradiției, a fost adusă de la Korsun în anul 1224 d. Hr., arătându-l pe sfânt purtând un *sakkos* (47). Prima icoană este grecească, cea din urmă este o copie rusească după cea grecească. Cu excepția feței, tipul principal s-a păstrat; în această zonă, icoanele rusești au fost rusificate și, în unele cazuri, ilustrează tipul de la Novgorod. Mai mult, în icoanele mai vechi faldurile sunt mai stricte și mai corecte, pe când în icoanele ulterioare acestea devin confuze și compacte. Este evident că pictorul nu a înțeles faldurile țesăturilor moi de lână din care era făcut un *felon*: mai departe, acesta nu distinge între *felon* și *himation*, făcând faldurile *felon*-ului verticale, potrivit cu schema pentru *himation*.

Totuși, iconografia rusă a trecut prin anumite perioade în care școlile sale au avut puține modele de urmat sau în care nu a avut o metodă emblematică decât aceea a grupurilor de maeștri fie rătăcind pe cont propriu, fie invitați să execute picturi murale la vreo biserică, iar, odată terminate acelea, să realizeze și iconostasul. Și atunci cum au progresat pictorii locali în acele vremuri, neavând nici modele, nici beneficiind de instruire în școli? Aceasta era situația din Novgorod în secolul al XIV-lea și al XV-lea, perioadă în care a trebuit să se mulțumească aproape exclusiv cu propriile tehnici și canoane artistice; abia la sfârșitul secolului al XV-lea și le-a putut dezvolta prin intermediul

41. *Sfântul Nicolae*,
începutul secolului al XVI-lea.
Muzeul de Icoane,
Recklinghausen, Germania.


СНИ
КОЛА



modelelor din exterior. Putem vedea acest fapt în două icoane din Muzeul Rus de Stat reprezentând doi Părinți ai Bisericii, *Sfinții Atanasie* și *Chiril ai Alexandriei*, care sunt sărbătoriți în aceeași zi (18 ianuarie) și sunt, deci, înfățișați împreună. Ambele icoane datează de la sfârșitul secolului al XV-lea, însă una este de origine greacă, cealaltă este o copie făcută la Novgorod după un original aproape identic cu prima icoană. Ce-i drept, copistul rus i-a înfățișat pe ambii patriarhi înveșmântați în sacose *(polistavri)* în loc de *feloni*, cum apăreau în original, și a simplificat ornamentația *omofor*-ului, a patrafirului și a epigonatului, dar a pictat veșmintele de dedesubt după modelul grecesc și a păstrat fidel forma capului și trăsăturile, deși a schimbat poziția personajelor. Un detaliu curios este faptul că pictorul rus a păstrat vechea poziție a mâinilor drepte ale sfinților cu cele două degete reunite în semn de binecuvântare, în timp ce pictorul grec a urmat iconografia bizantină care, cu excepția cazului Mântuitorului, evită forma cu trei degete și adoptă poziția degetelor care exprimă numele lui Hristos. Această conservare a vechii posturi de binecuvântare în cadrul Bisericii Ruse este foarte importantă din punct de vedere istoric, mărturia icoanelor venind în sprijinul schismaticilor care refuzau să accepte acest fapt, pe lângă alte inovații ale Patriarhului Nikon (48).

Dar in icoana rusă personajele și-au pierdut din strălucire sub mâna meșterilor – nu mai rămăsese nimic din măiestria degajată a grecilor; nu mai rămăsese nimic din expresia subtilă a strălucirii sfinților, nici din varietatea modurilor în care erau ținute mâinile în semn de binecuvântare. Spiritualitatea și inteligența arătate pe chipurile a doi dintre cei mai mari învățători ai Bisericii au lăsat loc unei sihăstrii cenușii și aride. Totuși, nu putem nega că există o anumită adaptare a chipurilor la canonul rusesc și o simplitate cumpătată a ansamblului, spre deosebire de afectarea greacă. Am putea să conchidem că avem de-a face cu o copie rusească realizată de niște meșteri nerafinați, dar am greși: icoana însăși ne oferă o indicație clară că provine din cel mai bun atelier de pictură din Novgorod. Găsim acest fapt exemplificat în modelul caracteristic al câmpului pe care stau cele două personaje: pastișe, linii și puncte dispuse într-o succesiune regulată, pentru a forma modelul unui covor. Mai mult, acest tip de model apare într-o serie întreagă de icoane bine pictate, aflate la Muzeul Rus de Stat. Acestea au fost copiate după icoane italienești care au urmat picturile religioase ale maeștrilor italieni ai *quattrocento*-ului.

Pentru a aprecia cum se schimbă desenul în copia unui meșter obișnuit, să comparăm icoana greacă a *Profetului Ilie* cu icoana rusească a școlii din Novgorod. Desigur, într-un fel icoana rusească este doar o copie îndepărtată a celei grecești; modelul său imediat a fost o icoană grecească realizată de un meșter, de felul căreia s-au pictat multe altele în Orientul grecesc și în Balcani, și la fel în Novgorod și în nordul Rusiei. Scena reprezentată este refugierea profetului în deșert, potrivit Cuvântului Domnului (1 Regi XVII), și hrănirea acestuia de către corbi lângă pârâul Cherit. Pictorul a reunit toate pasajele din Biblie care ne spun cum s-a adăpostit Ilie în pustietate de faptele nelegiuite și de persecuțiile regelui Ahab și ale reginei sale, Izabela, înfățișându-l într-un moment de suferință și mâhnire, când acesta se întoarce la auzirea unui mic zgomot și vede un corb aducându-i o bucățică de pâine. Între două stânci înalte din munți, la gura unei peșteri adânci, profetul obosit este surprins ședând intr-o profundă mâhnire, sprijinindu-și capul în mână. Deodată, aude zgomotul aripilor unui corb, întoarce capul și vede corbul, dar nu este surprins deloc, iar mâna sa stângă rămâne liniștită pe genunchi.

Atât stâncile, cât și veșmintele profetului sunt puternic colorate în nuanțe de maro și numai lespezile sunt realizate cu umbre complementare de verde pal și cu tente albe. În pictura de la Novgorod aceste lespezi cu planuri distincte sunt păstrate sub numele de „călcâie” *(peatociki)*. Luminile albastre-pal de pe marginile faldurilor tunicii (*chiton*) evidențiază ușurarea resimțită de personaj. Deasupra tunicii (*chiton*) este ținută o piele de oaie, prinsă în jurul gâtului. Este caracteristică redarea trupului masiv, greoi, cu constituția osoasă și musculoasă a ascetului înalt: păru-i aspru căzându-i pe umeri și barba crescându-i în ambele părți, în armonie cu chipul ars de soare, de un roșu cărămiziu și cu capul mic. Acest tip generic poate fi comparat doar cu bine cunoscutul tip al Sf. Ioan Botezătorul din iconografia greco-rusă și poate și cu Sf. Ieronim din pictura lui Leonardo, în care acesta a folosit

42. Sfântul Gheorghe omorând Balaurul, secolul XV. Tempera cu ou pe lemn, 114 x 79 cm. De la Biserica Înălțării Sfintei Cruci, regiunea Lviv. Muzeul Național de Artă al Ucrainei, Kiev.

pentru prima oară culoarea maro pentru trupul pustnicului, iar apoi probabil a lăsat lucrarea așa cum era, neterminând-o intenționat.

Compararea unui original grec cu copiile sale mai târzii dezvăluie multe despre stilul rusesc; în special, ne va clarifica procesul simplificării originalului care apare când un meșter acceptă să facă lucrări ieftine. Acesta este cazul în schema de descriere a pietrelor și a stâncilor, în poziția personajului și în desenarea tunicii (*chiton*) și a pieii de oaie, în asprimea feței și în înfățișarea capului, abia conturat. Însă există un punct nou și caracteristic: brațul drept este ținut strâns la piept. Și astfel obținem o descriere mai puțin distantă, mai familiară, a unui stareț care, nu fără a fi recunoscător, acceptă miracolul darului dumnezeiesc. A dispărut profetul, pustnicul măreț, cu momentele sale de suferință și disperare, a dispărut și urma credinței sale adânci, iar cu ea și frumusețea artistică a icoanei.

Coloristica și pigmenții iconografiei rusești

La fel cum metoda filologică de studiere a vestigiilor antichității a lăsat loc studiului arheologic, tot așa acum în istoria picturii a venit vremea pentru un studiu complet, care să înceapă cu tema și tehnica desenului și să se termine cu abordarea culorilor. Iar acum, când tehnica reproducerii în culori a eliminat mâna creatoare și a devenit întru totul fotografică și mecanică, e vremea ca știința să se aplece asupra succesiunii istorice a coloristicii și a pigmenților și să facă astfel o distincție satisfăcătoare între diferitele școli de pictură a icoanelor.

Pictorii ruși de icoane încă pot distinge în istoria artei lor diverse școli – Novgorod, Pskov, Moscova timpurie și Stroganov. Aceștia fundamentează distincțiile pe coloristică, mai exact, pe tentele date pictării trupului (în limbaj iconografic *(v)ohrenie* „stratul de ocru"), care se împart în tente luminoase, pale, roșii sau întunecate. Mai departe, un pictor de icoane, după alegerea stratului de ocru, se concentrează asupra a ceea ce se numește *sankir* – „pregătirea culorii trupului", cum se numește stratul de grund de dedesubtul trupurilor și chipurilor, acoperite într-adevăr de stratul de ocru, dar apărând pe alocuri ca tentă fundamentală pentru realizarea umbrelor. Motivul pentru aceasta este clar – neputând studia toate detaliile picturii, pictorul de icoane se axează pe detaliile vizibile ale „stratului de ocru" (*ohrenie*), la fel cum studenții în istoria picturii occidentale se concentrau îndeosebi pe diferențele fine dintre nuanțele trupurilor. În ambele cazuri, metoda nu furnizează destule date, iar în cazuri importante cunoscătorii studiază desenarea mâinilor și a degetelor, a urechilor și a altor aspecte asemenea pentru a găsi dovezi prin care să atribuie o pictură sau un desen unui anume artist. Ajunși aici, trebuie să ne reamintim ceea ce s-a spus deja despre cum baza icoanei trebuie gândită ca un portret natural pictat în grabă prin procedeul encaustic sau cu ceară. Mai știm că progresul acestei forme de pictură țintea către adâncimea și bogăția coloristicii, precum și spre tente delicate și diafane menite să obțină impresia vivacității, apoi spre căldura nuanțelor trupurilor și spre forța atractivă a ochilor cu privirea fie penetrantă, fie reflexivă. Umbrele contrastante ale obrajilor, sprâncenelor, nasului, precum și planurile luminoase ale faldurilor drapajului au conferit picturii cu ceară posibilitatea de a reda observații atente ale naturii. Întâi se folosea un ton întunecat, apoi se puneau umbrele folosind un albastru deschis contrastant, iar cele două planuri cu culorile și valorile lor diferite erau înmuiate cu fierul încins, presate, și într-o anumită măsură chiar amestecate, acest proces de înmuiere chiar înlăturând marginile ascuțite ale primului strat și amestecând tonurile într-o armonie generală. Legile picturii de icoane necesită aceleași efecte, însă prin tehnica cu ou sau tempera acestea se puteau obține doar printr-un lung proces de aplicare a unui strat peste altul, în tonuri treptat intensificate (49).

Încă din secolul al XII-lea și al XIII-lea bine cunoscutul tratat al călugărului Teofil despre diverse arte era disponibil. În primul capitol, tratatul se ocupa de amestecarea culorilor în scopul producerii tentelor pentru colorarea trupului, anume acea *ohrenie*, culoarea compusă din alb de plumb, vermillon (chinovar), ocru roșu, negru etc., culori numite de acesta învelișuri (*membrana*). În această rețetă complicată, conținând indicații despre ce anume trebuie amestecat cu ce și ce trebuie adăugat mai

43. Sfântul Gheorghe
(icoană cu două fețe),
Școala de la Kiev,
sfârșitul secolului al XI-lea
– începutul secolului al XII-lea.
Tempera cu ou pe lemn
de lămâi, 174 x 122 cm.
Galeria de Stat Tretiakov,
Moscova.



târziu, partea cea mai interesantă pentru noi este primul strat, care este alcătuit din alb de plumb ars până capătă o culoare gălbuie sau verzuie (*prasinum*) (50). Acesta este chiar stratul întunecat, verzui-oliv, care, atât în miniaturi, cât și în pictura de icoane a școlii greco-italiene, formează primul strat și stă la baza culorii de pictare a trupului, realizată dintr-un amestec de alb de plumb și vermillon, ocru roșu ars și roșu de plumb. Verdele se vede la marginile din jurul ovalului feței și de-a lungul nasului și constituie umbra, fiind marca stilului bizantin în pictura din secolul al X-lea până în cel de-al XIII-lea. Manualul grecesc al pictorilor al lui Dionisie din Fourna arată că *proplasmos*-ul lui Panselinos poate fi numit la fel de bine *ohrenie*, fiind realizat din alb de plumb, ocru și verde cu un adaos de negru (51). Culoarea trupului, când este luminată, este făcută din alb de plumb și ocru roșu; regiunea ochilor care începe cu adâncitura întunecată a orbitelor este făcută cu negru amestecat cu ocru sau cu roșu și ocru roșu. Manualul rusesc al pictorilor (*Podlinnik*), cu titlul „Cum se pictează chipurile în icoane", oferă următoarele indicații: „Pentru a obține *sankir*, ocru sau negru: spre a face primul strat de ocru pentru chipuri, amestecați alb de plumb, vermillon și roșu: pentru al doilea strat faceți un ocru mai deschis: pentru realizarea umbrelor, amestecați puțin negru și puneți umbrele". Pictorii de icoane disting, în diverse stiluri, un *sankir* cu diferite tente și compoziții, dar sunt de acord că acesta desemnează o tentă întunecată care servește la culoarea de dedesubt a pictării trupului, însă nu cunosc originea și sensul cuvântului.



Un al doilea criteriu al diverselor școli pe care pictorii de icoane înșiși îl identifică este așa-numitul *ojivki* (de la *ojivat'*, „a însufleți"), un soi special de tentă albicioasă care, sub forma liniilor fine și curbate obținute dintr-un amestec pal de culori sau chiar numai din alb simplu, „însuflețește" zonele deschise din jurul ochilor, fruntea, nasul, buzele, și chiar încheieturile degetelor. Folosirea frecventă a acestora distinge maniera grecească gravă a vechilor școli, iar numărul acestora va scădea veac după veac începând cu secolul al XIV-lea până în secolul al XVII-lea, deși aceste elemente continuă să dăinuie de-a lungul iconografiei rusești ca o convenție acceptată. De fapt, aceste *ojivki* contribuie rareori la efectul real al picturii, dând impresia de relief, dar adesea fac numai ca suprafața să fie neregulată, ceea ce unii asociază cu școala gravă. Chiar și în secolul al XVII-lea, în marile icoane independente, acestea acoperă în locurile prescrise mușchii din jurul ochilor și fruntea cu șiruri de pastișe fine de pigment, părând a fi un finisaj luxuriant, făcut fără vreun sens precis. În astfel de șiruri, ele vor primi de la pictorii de icoane numele de *dvijki* (de la *dvigat'*, „a mișca"). Multe astfel de mici pastișe în cazul unei icoane prost executate conferă un aspect osos chipurilor, degetelor și membrelor.

*44. **Profetul Ilie în pustie**,*
secolul XIV.
Tempera cu ou, ipsos
pe lemn, 35,5 x 28 cm.
Muzeul de Stat Ermitaj,
Sankt Petersburg.

Am văzut deja că, în opoziție cu pictura encaustică cu ale sale tonuri bogate (52), a existat arta paralelă a picturii murale cu tonurile sale deschise. Aceasta s-a transformat ocazional într-o simplă „coloratură" sau „iluminare" a personajelor în tonuri plate, lipsite de gradație, ceea ce înseamnă că nu exista o modelare reală sau că era doar o deschidere ușoară a tonurilor pe faldurile mari ale drapajului. Această gradație de tip „frescă" a tonurilor deschise apare uneori în pictura de icoane atunci când nu există modele iconografice demne de urmat, după cum este cazul, de pildă, în

pictura de icoane din Novgorod și din nordul Rusiei. Stilul pal își are propriul strat de ocru pal, în timp ce coloratura bogată folosește ocru roșu.

Iconografia greco-italiană din a doua jumătate a secolului al XIV-lea și din secolul al XV-lea a dat prin mâinile lui Paolo și Lorenzo Veneziano și ale lui Catarino o coloratură caldă a icoanelor, care a dat naștere mai târziu coloraturii lui Giorgione. Nu au fost doar împrejurimile naturale ale Veneției, coloratura adâncă și bogată a serilor din lagunele venețiene cele care au furnizat fundamentul istoric al coloristicii Veneției, ci și frumusețea decorativă a icoanelor greco-orientale adoptată de iconografia greco-italiană. Cele mai timpurii canale prin care perioada apusă a picturii greco-orientale și-a exercitat influența au fost icoanele de la Korsuni; apoi, avem o serie de icoane cu trupuri pictate în ocru întunecat, urmate de un mare aflux de icoane greco-italiene, în special venețiene, care au produs reacții aprinse în școlile rusești.

Fenomenul neobișnuit al reflexelor în două culori din iconografia greco-italiană și din cea de la Novgorod a fost observat demult, dar nu ca „reflexe" sau reflexii de lumină complementară răsfrântă pe faldurile drapajului, ci ca „o formă specială de accentuare" *(probel* (53)), produsă nu cu alb, ci prin alte culori. Astfel, urmând indicațiile *Podlinnik*-ului rusesc, se remarcă faptul că într-o lucrare de la Novgorod din secolul XVI, pe un veșmânt colorat în maro *(bakan)*, faldurile sunt brăzdate de un verde întunecat. Dar când sunt pictate veșminte albastre-deschis și atenuate (*probelenî*) cu maro, iar albastrul închis este atenuat cu roșu purpuriu *(bagor)*, aceasta este o greșeală. Greșeala constă în faptul că *probel* este esențial un atenuator, în timp ce tentele de roșu-închis se folosesc pentru umbre și nu pentru zone deschise. Știm câte ceva despre această practică de utilizare a culorilor maronii pentru drapaj la un loc cu reflexe albastre încă de pe vremea mozaicurilor creștine din Cipru, a Bisericii Sf. Praxed din Roma, și o găsim și pe veșmântul Fecioarei din Capela lui Venantius din Baptiseriul Lateran (54). Chiar și în fresca italiană de sfârșit de secol XIII și de secol XIV se folosesc reflexe verzui pe draperii roșii, apărând chiar și mai devreme în Biserica Sant'Angelo in Formis din Campania napolitană și provenind din orientul grecesc (55). Este important de reținut că în miniaturile și frescele bizantine autentice nu se găsesc reflexe în culori complementare; aici domnește sistemul obișnuit al accentuărilor (*probel*).

În sfârșit, pictorii de icoane au dreptate din punct de vedere istoric să bazeze distincțiile pe care le trasează între diversele stiluri și maniere *(poșib,* o clasă mai mică decât *pismo)* ale iconografiei rusești pe culori, întrucât coloristica este cu adevărat criteriul de independență și creativitate. De fapt, este crucial că înțelegem că nu se cunosc în genere, iar eu, de pildă, nu cunosc decât o singură icoană rusească despre care se poate spune că este o copie absolută după un original grecesc. Este vorba despre icoana *Nașterii Domnului Nostru* din biserica de la Pskov; este exact precum o icoană grecească aflată la Muzeul Rus de Stat; singura diferență este la inscripții. Firește, asemenea cópii, în măsura în care au existat, erau exemple singulare, toate celelalte icoane erau executate în diverse ateliere de pictură prin metoda copierii prin perforare. În plus, putem vedea astăzi că pictorii de icoane învață tehnica desenului și coloristica unei anumite maniere, fiind constrânși să picteze în acea manieră și nu în alta; numai maeștrii care se instruiau să poată lucra cu alte tehnici (numite *podstarnșciki* deoarece pictau în *pod starinu* „într-o manieră veche") puteau copia icoane vechi. Pentru o copie fidelă a unei icoane vechi, trebuia să mergi la un *podstarinșcik* sau era chiar mai indicat să te ferești de orice fel de pictor de icoane și să mergi la un artist obișnuit. Între secolul al XIV-lea și al XVII-lea nu putem găsi la fel de ușor adoptări ale coloristicii grecești sau mai degrabă bizantine, cum găsim în secolul al XII-lea și al XIII-lea; și nici nu se adoptă coloristica icoanelor italo-cretane, astfel încât icoanele rusești se disting cu ușurință. Maestrul și discipolul își prepară singuri culorile. Întâi se amestecă gălbenușul crud de ou cu o soluție subțiată de *kvas* (bere de secară) sau apă, apoi se pune puțin din acest amestec, care este inițial mai degrabă galben la culoare, în zece sau cincisperezece borcănașe, iar în acestea se dizolvă culorile, în funcție de nevoi. Maeștrii din Mstiora sau Paleh, satele în care se pictau icoane din Vladimir, pot distinge în care dintre atelierele lor a fost produsă o icoană. Când i se cere să pună în fața unui client mostre din culorile sale, pictorul oferă douăzeci și patru sau mai multe: ocru,

45. Arhanghelul Gavriil, 1387-1395. Tempera cu ou, grund pe pânză montată pe lemn, 146 x 106 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.




46

sankir, sankir deschis, *sankir* cu alb de plumb, negru, *bagor, bagor* cu alb, culoarea cerului, *prazelen*', alb de plumb cu crom, alb de plumb, *ref, golubeț*, verde, *dici*, azuriu.

Definirea acestor culori care în Vest au intrat în istorie ar fi anevoioasă și neproductivă; ar fi mai ușor să se ofere o paletă colorată care să le reproducă pe toate. Totuși, se poate spune câte ceva despre ele. Denumirile culorilor și gradația lor în general sunt potrivite cu *Podlinniki*, acestea la rândul lor mergând până la cele originale stabilite la începutul secolului al XVI-lea. În *Podlinniki* am enumerat *bagor* și *bakan*, două nuanțe de roșu închis, cea din urmă spre maro, cealaltă mai purpurie; acestea se numesc culori venețiene. Mantia Fecioarei are această culoare în icoanele italo-cretane: *golubeț venețian* este atât albastru închis, cât și deschis (presupus a fi sulfat de cupru, verditer); *galben venețian*, un galben cromat strălucitor; *chinovar venețian*, vermillon deschis; *lavra*, indigo; *azur*, ultramarin sau înlocuitorii acestuia, indigo brut *(kub)* sau mai târziu albastru de Prusia; *culoarea mumiei*, roșu închis; *umbria*; *refti*, verde închis cu o nuanță negricioasă; *sankir*, ocru și negru (vezi mai sus); *negru de fum*; *roșu de plumb*; *cervlen*', stacojiu; *iarâi venețian*, coclit (acetat de cupru), verde deschis; *prazelen*', verde cu o tentă albăstruie. Vedem clar dependența iconografiei rusești de culorile venețiene, care au fost exportate peste tot în est.



De notat predominanța roșului în tonuri variate, fiind de asemenea important și care dintre diferitele nuanțe de roșu este folosită și cum este aplicată. Roșul aprins este trăsătura caracteristică pentru Novgorod, Pskov și școlile nordice în genere; aceasta este și culoarea rochiei populare rusești (a cămășii țăranului, în *kumaci*, ceea ce numim tehnica turcească a țesutului în diagonală). Din nord a preluat școala din Moscova dealurile trandafirii și clădirile, precum și obiceiul de a lumina o icoană cu ajutorul veșmintelor de culoare roșie (56). Când ne amintim că termenii *miniator, miniatura* vin de la *minium* (o culoare roșiatică), probabil că ne închipuim că în această pasiune populară pentru roșu putem vedea acțiunea unei culturi populare împotriva uneia mai sofisticate. Este bine știut că prețiosul chinovar era adus din Persia și că a fost mult timp privilegiul regalității, utilizarea la scară largă răspândindu-se numai odată cu sfârșitul Evului Mediu. Înainte, apărea în feluri diverse de roșu maroniu, *cervlen', bagor* și *bakan*, stacojiu sau roșu purpuriu-închis. După nuanțele de roșu se poate aprecia vechimea unei icoane; semnificativă în iconografia timpurie este apariția maroului închis sau a purpuriului lila-închis. Nu mai găsim negru pur în vechile icoane rusești de după secolul al XIV-lea de la Novgorod; atât în icoane, cât și în pictura murală vedem doar *lavra* (indigo) și albastru cu o tentă verzuie. În icoanele grecești, albastrul închis se folosește înainte de sfârșitul secolului al XIV-lea, pe când în Rusia apare abia în secolul al XVI-lea. Atât albastrul deschis, cât și cel închis se numesc azur (*lazur*'): *vison* este numele unui lila închis cu tentă albăstruie: *golubeț* este o culoare albastru-pal precum cobaltul, care apare numai în cursul secolului al XVI-lea, iar folosit ca fundal este semnul unei influențe occidentale.

O culoare foarte interesantă este *prazelen*' (57), care include nu doar verdele, ci și diverse tonuri de albastru închis și indigo. Este marca principală a picturii de la Novgorod din secolul XV, fiind folosit în locul albastrului deschis în drapajele grecești. Este interesant că însuși termenul reprezintă o alterare a termenului grecesc folosit de bizantini pentru verdele ierbii și pentru sucul obținut din

*46. **Arhanghelul Gavriil*** (panou de la Deisis), începutul secolului al XV-lea. Muzeul Național din Lviv, Ucraina.

*47. **Leonardo da Vinci, Sfântul Ieremia***, 1482. Tempera și ulei pe lemn, 103 x 75 cm. Pinacoteca Vaticana, Vatican.




IC XC

praz, care era o culoare verde cu o nuanță delicată de maro. Această culoare verde nu are corpuri străine; este în stare lichidă, transparentă și se combină foarte bine cu maroul (corespondentul lui *terra verde*). Această culoare are ponderea cea mai mare în accentuarea drapajelor și în reflexele complementare tentelor de maro cărămiziu și castaniu.

Foarte caracteristică este rețeta pentru prepararea *prazelen'*-ului din *Podlinniki*: „boabe de mazăre sărată de cinci zile și mai mult, sfărâmate și amestecate cu sulfat de cupru". Existau șase feluri de *prazelen'* folosite în școlile din Novgorod, unele cu nuanțe gălbui, altele cu nuanțe albăstrui. De asemenea, se vindeau turte având această culoare, fiind la fel ca *terra verde di Verona*. Diafanul *prazelen'* al unui verde maroniu-pal, în armonie cu roșul castaniu, era principala rețetă a frumuseții icoanelor de la Novgorod din secolul al XVI-lea. Apariția acestui ton, contemporan cu culoarea introdusă în uz de Paolo Veronese, dar separat de acesta, sporește efectul decorativ al picturii de icoane.

Pe lângă rafinamentele școlii rusești deja discutate (accente, reflexe și altele), trebuie să menționăm *inokop* (58) – sau, cum pronunță pictorii de icoane, *ikonop'* – însemnând inițial *damaschinare*, inserare sau gravare, adică bronzul cu aur, și apoi desemnând imitația pictată a acestui efect. Tehnica originară a gravurii în bronz și placarea acestuia cu aur sau argint era practicată la Constantinopol în special pentru uși și avem astfel de exemple la Sf. Sofia, la Athos, în Italia (Amalfi (59)) și în Rusia (Novgorod, Suzdal, Moscova, Muzeul Rus de Stat). Imitația datează încă de pe vremea manuscrisului de la Vatican al *Eneidei*, unde găsim hașuri în aur ale faldurilor drapajului, pentru a evidenția accentele; la fel se întâmplă în lucrările bizantine, fiind în special îndrăgită la Siena de către Duccio (60) și de către adepții acestuia, precum și la Veneția secolelor XIV și XV. Dar în iconografia italiană, aceasta se executa cu o perie fină și cu aur amestecat cu clei, în timp ce în Rusia încă se realiza prin vechiul proces numit *inokop'* sau *assistko* (de la termenul italian *assisa*, „mărime"); ambii termeni desemnează următorul proces: de-a lungul suprafeței faldurilor din drapaj, a marginilor stâncilor, copacilor, clădirilor și, în genere, a oricăror locuri care necesită accente puternice și care deci pot fi evidențiate cu fire de aur, artistul trasează cu o perie fină înmuiată într-un clei cu uscare lentă, ca și cum ar picta cu soluție de aur. După ce a terminat toate liniile, artistul aplică o foiță de aur pe întreaga icoană sau pe zonele relevante, apoi o presează ușor și o lasă la uscat; mai târziu, se folosește o pană moale de gâscă, pentru a îndepărta aurul din zonele în care nu a fost aplicat clei, iar aurul care rămâne apare ca gravat în linii lungi și delicate, luminând anumite părți ale picturii.

Când aurul trebuie aplicat primul, acesta se colorează peste tot cu grund (*podpusk*), care constă în vin roșu, apoi se acoperă cu poleială (*poliment*) din ceară, ou și roșu de plumb. Acest lucru se realizează după ce pictura este gata și face ca aurul să fie mai roșu, dominând lucrarea. Aurul argintiu-pal este marca icoanelor ruso-bizantine. O particularitate stranie a picturii de icoane este felul de a lumina personajele și scenele, care tinde să fie convențional și fidel unei scheme prestabilite. Personajele *en face* sunt luminate din față, nu chiar de deasupra, ci venind cumva dintr-o parte; acest fapt aruncă suficientă umbră pentru a evidenția alcătuirea feței și pentru a sublinia trăsăturile care marchează personajul. Lumina venită de sus este considerată ideală pentru picturi, fapt care însă nu este tocmai flatant pentru chipuri, întrucât proiectează umbre pe orbitele ochilor, dedesubtul nasului și al buzelor și conferă un aspect abrupt bărbiei; totuși, toate acestea sporesc forța întregii expresii și scot în evidență natura acestei expresii. Lumina laterală este similară cu ceea ce avem noi în spațiile închise; dă impresia de liniște, fără a face chipul sau expresia mai puțin caracteristice. Mai departe, în orice compoziție, lumina vine dinspre stânga (spectatorului); aceasta este postura adecvată pentru cineva care scrie și, convențional, pentru personaje care merg într-o procesiune, care intră sau care se află într-un anume fel de mișcare, dar și pentru personaje care stau fără a fi în acțiune, astfel de personaje fiind întotdeauna întoarse către mijlocul scenei – adică privesc spre dreapta spectatorului, iar lumina vine din stânga lor. Astfel, tot pentru a fi în ton cu convenția, dacă în partea dreaptă a icoanei se află un personaj întors dinspre stânga spre centrul compoziției sau spre un personaj central, lumina sa va veni din dreapta, ceea ce se supune aceluiași principiu valabil pentru un personaj văzut pe trei sferturi.

48. ***Sfântul Ioan Botezătorul***, jumătatea secolului al XIV-lea. Tempera cu ou, grund pe lemn, 87,5 x 66 cm. Muzeul de Stat, Sankt Petersburg.

49. Photios Kontoglou, ***Sfântul Ioan Botezătorul***, 1963. Colecție privată.



50. Anastasis, secolul al XIV-lea. Frescă bizantină, Kariye Djami (Biserica Atoatecunoscătorului în Lume), Istanbul.

Cadrul din spatele personajelor este la fel luminat dinspre stânga, adică lumina soarelui cade pe dealuri sau clădiri care se află la dreapta, făcându-le trandafirii, în timp ce dealurile din stânga rămân descrise în lila, verde închis sau în nuanțe fumurii. Putem remarca drept fapt istoric că icoanele mai vechi respectă această regulă mai strict decât cele mai târzii, în speță decât cele din secolul XVII, când tradițiile prind a fi uitate, iar culorile încep să fie folosite fără un sens strict. Putem fi destul de siguri că a existat un sens în gândul grecilor care au perfecționat compozițiile, sens care s-a pierdut la succesorii lor. De fapt, dacă ar fi să considerăm că desfășurarea compoziției merge de la stânga la dreapta și că lumina cade pe munți din dreapta, prima idee pare să fi fost a unei picturi cu un deșert muntos scăldat în razele soarelui aflat la apus; poate că profetul sau pustnicul este închipuit ca venind în acest deșert stâncos chiar la apus, când conștiința omului cercetează în mod natural ziua care a trecut (61). Mai mult, fundalul ca atare al icoanelor este numit de pictorii ruși de icoane „lumină" (*svet*). Această lumină este, de fapt, culoarea convențională a pământului cu intenția sa decorativă, însă acesta variază potrivit cu sensul asociat culorii. Astfel, lumina fundamentală este neîndoielnic



aurită, iar sensul său originar a fost strălucirea răspândită de chipul lui Hristos, al Fecioarei și al [illegible]. Însă mai apoi aurul pal, apropiat de culoarea electrumului, s-a considerat că alcătuiește cel mai decorativ fundal de pe care personajele se puteau evidenția. Cu cât a devenit mai delicată maniera de pictură, cu atât mai deschis și mai pal a devenit și acest fundal, astfel încât s-a apropiat de o strălucire argintie sau chiar a fost făcut din argint, pentru ca, în cele din urmă, să capete o culoare galben-închis, asemănătoare pielii, sau, cum au numit-o vechii pictori de icoane, „ca de ceară". Acest fundal este caracteristic icoanelor ruso-bizantine din secolele XII și XIII și din nou pentru prima jumătate a secolului al XVI-lea, după cum se poate vedea în galeriile cu icoane ale Muzeului Rus de Stat. În locul aurului, icoanele în care apare pământul folosesc ocru sau galben deschis pentru a-l descrie. Deosebit de izbitor este pământul roșu folosit în ciclul *Rugăciunilor* și al Sărbătorilor, specifice secolului al XIV-lea și prezent deopotrivă în icoanele rusești, grecești și balcanice: aici intenția este pur decorativă și ia locul vechii culori purpurii. Mult mai târziu vor apărea cerul albastru sau pământul turcoaz-deschis, ambele sub influența italiană de la sfârșitul secolului al XVI-lea.





Secolele al XII-lea – al XIV-lea: Suzdal și Novgorod, Școala greco-italiană

Partea Rusiei centrată pe Kiev nu ne-a lăsat icoane din cea mai veche perioadă a sa, cea ruso-bizantină, așa cum o putem numi pe bună dreptate, datorită faptului că respectă întru totul stilul bizantin. Tot ce avem sunt o serie de depozite, ascunse în solul Kievului și al împrejurimilor; acestea includ tot felul de ornamente prețioase de pe icoane antice, printre ele numărându-se porțelanuri cloisonnate, lucrate printr-o tehnică ce încă ne poate uimi, chiar dacă a fost vulgarizată în atelierele locale (62).

Există o singură icoană aparținând secolului al XII-lea, o *Adormirea Maicii Domnului* din Pecerskaia (Peșteră) Lavra din Kiev, însă, fiind adorată în mod special, nu este permisă examinarea sa critică; a fost, cu siguranță, repictată. Celelalte icoane care sunt considerate antice, așa-numitele *Maica Domnului a lui Igor* din Lavra și *Nicolae Taumaturgul* din Sfânta Sofia, aparțin secolului al XIV-lea și al XV-lea. Numărul mic al sanctităților cu adevărat antice care au supraviețuit în regiunea Kievului este demonstrat de adorația față de Fecioara din Mănăstirea Vidubițki de sub Lavra, care nu este mai mult decât o cruce pliantă din bronz cu figura Fecioarei, montată într-un cadru larg, aurit.

Există legende despre primul iconar rus, Alipi (Alypius) *(*decedat în 1114 d. Hr. (63)), celebru pentru ajunare, sărăcie și truda sa umilă alături de colegul său Grigorie din Lavra, însă nu avem nicio icoană pe care să o considerăm o lucrare originală a sa ori, măcar, o copie. Icoana *Maica Domnului din Vladimir* din Catedrala Rostov (Rostov din apropiere de Iaroslavl) ilustrează o compoziție cu Fecioara și Pruncul, care nu apăruse înainte de secolul al XIV-lea.

Deși Kievul nu ne oferă exemple de artă ruso-bizantină, cu excepția unor mozaicuri și fresce (majoritatea acestora din urmă restaurate), Novgorod și Suzdal au icoane de arătat și putem fi siguri că cercetarea galeriilor de icoane și a mănăstirilor ne va oferi material suficient. Școala din Novgorod, care este în prezent mult mai bine reprezentată din punct de vedere numeric, dar care merge până la modele bizantine în privința vechimii, este pe locul doi după cea din Suzdal. Această școală din Suzdal a aprovizionat Moscova și, începând din secolul al XVI-lea, chiar și Novgorodul și Pskovul. Adoptase modelele, tehnica și măiestria bizantină în toată puritatea și precizia lor încă de la mijlocul secolului al XII-lea; a rămas până în zilele noastre lider al tuturor ramurilor și școlilor: nu-i de mirare că i-a dat lumii pe Andrei Rubliov, Dionisi, Feodosi și Prokopi Cirin.

Prin comparație, Novgorodul, în nordul îndepărtat, s-a dat la o parte și, începând cu perioada invaziei tătarilor, s-a desprins de partea sudică. A scăzut curând până la nivelul unei simple școli de provincie în toate sensurile cuvântului, pierzându-și direcția înainte să reușească să se dezvolte și, pe parcursul secolului al XIV-lea, a continuat să reproducă modele slabe și stângace. Dacă avusese succes în trecut pe partea de fresce, acest lucru se datora invitației acordate meșterilor greci, a căror sosire la sfârșitul secolului al XIV-lea a adus cu sine măiestria artistică de înalt nivel din secolul al XV-lea și al XVI-lea. Trebuie însă consemnat faptul că invazia tătarilor a condamnat Școala de la

51. Maica Domnului Orans sau „Velikaia Panaghia", Școala de la Kiev, începutul secolului al XII-lea. Tempera cu ou pe lemn, 194 x 120 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

52. Sfântul Boris și Sfântul Gleb, secolul al XII-lea. Muzeul de Istorie și Arhitectură, Novgorod, Rusia.

Suzdal la două secole de stagnare, iar reînvierea i s-a datorat progresului Moscovei. În orice caz, ne va fi ușor să arătăm că doar Școala de la Suzdal a păstrat un sentiment deosebit față de pictura de icoane și o măiestrie a culorilor.

Școala de la Suzdal s-a bazat în final pe picturile murale ale bisericilor construite în număr mare în secolul al XII-lea și al XIII-lea și pe înălțarea iconostaselor acestora. Acest lucru s-a datorat în mare parte cnejilor din regiunea Suzdal, care erau mai bogați și mai bine educați decât staroștii din Novgorod și, așa cum consemnează Cronica, „au adus laolaltă meșteri din toate ținuturile". Putem număra o duzină de biserici mărețe construite și decorate în această regiune între anii 1150 și 1233: cu toate acestea, odată cu invazia din 1237, această activitate efervescentă a fost stopată și s-a stins. Biserici și mănăstiri, palate și orașe au fost prădate și arse, iar meșteșugarii au fugit în nordul îndepărtat sau în vest; Volânia și Galiția. Aceste provincii au avut o legătură culturală strânsă cu Kievul, Rusia centrală și Volga mijlocie, până la Marea Bulgarie. Cronica lui Ipatie menționează cum în anul 1259 Daniil, cneaz de Halici, a chemat să lucreze la bisericile din Volânia „meșteri germani și tătari" și a adus icoane din Kiev și Ovruci. Cneazul Vladimir (decedat în 1287) a adus icoanele pentru bisericile sale nou-construite de la Kameaneț-Podilskâi, Volodâmâr-Volânskâi, Przemyśl, Luțk și Brest cu aureole și *țatî* din aur și emailuri prețioase, „încântătoare privirii". (64) Printre acestea erau icoane cu Sfinții Boris și Gleb, de tipul celor pe care încă le putem vedea pe coperta Evangheliilor lui Mstislav din Catedrala Arhanghelului din Moscova (65) și în alte cloazoane rusești. Putem vedea cu ochii noștri cea mai remarcabilă dintre icoanele antice din Suzdal, cea reprezentând-o pe *Maica Domnului Iubitoare întru Dumnezeu*, care este păstrată în mănăstirea de lângă Vladimir; vom putea spune cât de mult păstrează din pictura originală din secolul al XII-lea. Compoziția urmează obiceiul oriental de pioșenie; donatorul, în loc să-și pună propriul portret într-o biserică (așa cum se proceda în partea vestică și în Sfânta Sofia din Kiev), a preferat să ridice, în spațiul central al bisericii sau printre icoanele fixe ale iconostasului, figura Fecioarei întoarse spre stânga, mijlocitoare între oameni și Hristos. Icoana a fost restaurată de curând (66), însă chiar și înainte puteam distinge pictura austeră a feței tipic bizantină, în ocru închis, abordarea tipică a ochilor, a nasului și buzelor. Dimensiunile sale nu-i susțin apartenența la Bizanț; cel mai probabil a fost pictată pe loc. Capul Fecioarei amintește de *Hogedetria* din Santa Maria Maggiore din Roma: mantia sa e de culoarea ciocolatei, avându-și originea în estul Greciei; însă aspectul cel mai important pentru noi este desenul remarcabil de sever, deși destul de sec, care amintește de lucrările grecești (67).



53. Sfântul Boris și Sfântul Gleb, scene din viețile lor, cca 1350. Tempera pe panou, 134 x 89 cm. De la Biserica Sfinților Boris și Gleb din Kolomna. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

Trebuie să situăm pe același nivel cu această icoană venerată icoana *Sfinților Boris și Gleb* (Muzeul Rus de Stat), care a fost restaurată cu măiestrie și poate fi examinată (68). Putem vedea în această icoană unul dintre cele mai bune specimene reprezentative pentru activitatea locală de la Suzdal, aceasta fiind o copie a icoanei pe care Antonie, episcop de Novgorod, care a călătorit la Constantinopol în jurul anului 1200 (69), a văzut-o pe zidurile Sfintei Sofia. În apropiere de altarul principal, pe partea dreaptă, lângă locul unde erau încoronați împărații în momentul accederii la tron și unde, conform tradiției, Fecioara însăși se rugase Fiului ei în numele rasei umane, a fost așezată o icoană „măreață" a Sfinților Boris și Gleb, „și acolo sunt pictori". Așadar, aflăm că o icoană mare a cnejilor ruși sanctificați a fost înălțată spre a fi venerată în apropiere de atelierul pictorilor, care fusese ridicat









pentru a picta și a vinde pe loc ceea ce cereau pelerinii și alți clienți, situație pe care încă o putem întâlni în galeriile de pictură italienești. Însă originalul acestei icoane a fost în mod evident rusesc și știm despre așezarea unor icoane reprezentându-i pe cei doi sfinți în biserică, în locul unde se aflau relicvele lor, și despre înălțarea mai multor biserici dedicate acestora, încă din secolul al XII-lea. Icoana aceasta păstrează încă amprenta puternică a manierei aspre aparținând stilului bizantin. De aceea, putem considera fie că pictorul ei a fost instruit în această școală, fie că icoana a fost refăcută la Constantinopol și cea care este prezentată în Muzeul Rus de Stat derivă din modelul refăcut.

Lucrul cel mai interesant legat de icoană este că, în mod clar, reprezintă un portret real al cnejilor ruși: individualitatea acestora este cât se poate de evidentă. Fețele lor sunt de tip georgian sau grecesc și, conform unor cronici, Boris și Gleb erau fii ai lui Vladimir cu Anna, fiica lui Roman al II-lea, care-și avea originea în Arsacizii armeni, sau cu o soție bulgară. Boris are părul lung și des, iar al lui Gleb cade pe umeri în plete destul de feminine; acest detaliu reapare în alte icoane și în miniaturile din florilegiul lui Silvestru *(Sbornik)* din secolul al XIV-lea (70). Subțirimea taliei le este exagerată intenționat; aceasta era moda în Europa secolului al XII-lea și al XIII-lea, adusă, fără îndoială, de orientali în secolul al IX-lea și al X-lea și menținută grație relațiilor strânse cu Estul datorate Cruciadelor.

Cnejii poartă cape obișnuite, din mătase verde și roșie, tivite cu zibelină, brodate cu stele și împodobite cu șiruri de perle de-a lungul cusăturilor. Acest tip de cape, de proveniență orientală, erau utilizate în secolul al XII-lea și al XIII-lea nu doar în Rusia, ci și în țările slave din Europa Centrală; le găsim, de exemplu, pe frescele Sfântului Boleslav din Boemia. Cei doi cneji poartă caftane orientale strâmte; al lui Gleb este mov-închis *(bakan),* împodobit cu siluete aurii de grifoni și vulturi, care alternează cu crini și palmete. Deasupra caftanelor poartă mantii denumite *korzno,* termenul general pentru veșmintele purtate în partea de sus a corpului de către popoarele nordice, tivite cu blană albă, fină, de hermină sau veveriță. Cizmele lor înalte sunt confecționate din piele roșie „de Rusia”, împodobită cu iriși aurii și șiraguri de perle, atribuite rangului de „despot” de la curtea bizantină. Plăselele și tocurile săbiilor respectă tiparul ritualic: poartă în mâini crucea martiriului. Vulturii și grifonii de pe caftanul lui Gleb au o importanță deosebită. Se poate face o paralelă între aceștia și cei de pe hainele împăratului din frescele Sfântului Chiril din Kiev (71) și ale marelui-cneaz Iaroslav de la Mântuirea *(Spas)* de pe Neredița din Novgorod (1198) (72). Postura, atât a grifonului alergând cu fălcile deschise, cât și a vulturului sau altă pasăre mare care-și curăță penele cu ciocul, este preluată din modele expuse pe clădirile din Suzdal, deși își are originea în antichitățile din Sciția și Siberia. Aceasta este sursa pliului caracteristic al buzei superioare a animalului (73). Putem, de asemenea, evidenția faptul că siluetele de grifoni și păsări, executate în [illegible] chiar peste pliuri, ca și cum ar fi țesute sau brodate pe material, au un caracter prin excelență oriental, întrucât, în timp ce bizantinii își încadrează în general animalele în medalioane, acest model brodat cu animale, păsări și plante, deși convențional, ne oferă senzația pitorească a unui covor impodobit după obiceiul oriental cu o grădină *(raiul)* sau o scenă de vânătoare (74).

Metoda efectivă de realizare a picturii este la fel de importantă în această analiză, fiind tot atât de diferită de maniera timpurie specifică Novgorodului precum este pictura de tablouri de cea de icoane. Aici observăm, la fețe și mâini, o conturare evidentă a mușchilor și a nuanțelor corpului: părțile luminoase sunt așezate cu delicatețe, roșeața obrajilor se confundă cu *sankir*-ul, primul strat de culoare a pielii, și-și oferă culoarea fețelor întunecate, arse de soare și a pielii oacheșe. Spre deosebire de aceasta, icoana din Novgorod a Sfântului Toma, pictată de asemenea în manieră bizantină, ne oferă nuanțe ale pielii lipsite de viață, o simplă schematizare a feței, tonuri luminoase aspre pe mușchi și cute. Cât de bine realizate și de rafinate sunt culorile și pigmentarea din icoana Sfinților Boris și Gleb față de cele din icoana din Novgorod. Într-una descoperim un albastru închis deosebit în mantia lui Boris, o nuanță subtilă de castaniu închis stropit cu violet – în caftanul lui Gleb; în cealaltă, observăm o nuanță primitivă de violet albastru-verzui și nimic altceva, în afară de modelul auriu delicat de viță-de-vie menit a acoperi fundalul albastru-închis al mantiei lui Boris.

*54. **Buna-Vestire**,*
prima jumătate a secolului al XIV-lea. Tempera cu ou, grund pe lemn, 55 x 43 cm. Muzeul de Arte Frumoase „A.S. Pușkin” din Moscova.

*55. **Buna-Vestire de la Ustiug**,*
Școala de la Novgorod, sfârșitul secolului al XII-lea – începutul secolului al XIII-lea. De la Mănăstirea Sfântul Gheorghe din Novgorod. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

*56. **Schimbarea la Față**,*
secolul XII. Tempera cu ou, grund pe lemn, 23,2 x 23,7 cm. Muzeul de Stat Ermitaj, Sankt Petersburg.





Iconografia rusească nu a rămas mult timp la acest nivel. Observăm acest lucru în icoana *Sfântului Dumitru de la Tesalonic,* care este așezată lângă cea prezentată mai sus în Muzeul Rus de Stat. Și această icoană este pictată pe un fundal auriu-pal, sub care se află o fâșie de iarbă. Sfântul poartă o mantie roșie, reprezentând încă din cele mai vechi timpuri simbolul războinicilor de viță nobilă din rândul sfinților, cum este cazul Sfântului Gheorghe, însă detaliul care iese cel mai mult în evidență este echipamentul sfântului, un corset masculin purtat peste o vestă sau gambeson din piele, a cărui margine inferioară este tăiată în fâșii. Deasupra armurii poartă o curea care-i susține teaca arcului și tolba cu săgeți. Conform legendelor grecești, sfântul era protector al Tesalonicului împotriva slavilor, de aceea are sabia scoasă din teacă. Culoarea închisă a pielii și luminile aspre sunt remarcabile – este posibil ca icoana să fie o copie făcută în Novgorod după un original din Suzdal din secolul al XIV-lea. Un exemplu clar de icoană din Suzdal din secolul al XIII-lea este aceea reprezentându-l pe *Sfântul Ioan Hrisostomul* din colecția Ostrouhov. Această icoană provine din iconostasul catedralei din rândul *lui Hristos Pantocratorul*, numit și *rândul Părinților Bisericii*. Se distinge prin îngustimea tăbliei pe care este pictată; silueta este rigidă, iar desenul stricat de o încercare exagerată de a crea un portret fidel al marelui patriarh (75).

Icoanele ruso-bizantine din Novgorod sunt rare atât în biserici, cât și în colecții, și numai unul sau două specimene sunt atribuite secolului al XII-lea și al XIII-lea. Dintre acestea ar trebui să abordăm mai întâi icoana miraculoasă *Maica Domnului a Semnului (Znamenie),* Paladiul din Novgorod. Tradiția leagă această icoană de protecția acordată de Fecioara însăși orașului când a fost atacat de oamenii din Suzdal, în 1169 (76). Este evident că tradiția a fost inventată de paracliserii ruși și este o adaptare a apărării Bizanțului de perși prin expunerea acoperământului Fecioarei pe zid (625 d. Hr.).

În anul 1355 a fost construită o catedrală *(sobor)* la care a fost adusă icoana *Maica Domnului a Semnului*, iar biserica poartă de atunci numele Znamenski. Icoana cu acest nume o ilustrează pe Maria stând în picioare, cu mâinile înălțate *(orans)* în timp ce Pruncul este reprezentat în mod convențional într-un medalion sau scut circular peste pieptul ei.

Nu există niciun dubiu că icoana remarcabilă a Sfinților Petru și Pavel, principala icoană a Catedralei Sfânta Sofia din Novgorod (77), aparține secolului al XII-lea; însă numai capetele, mâinile și picioarele sunt pictate, veșmintele sunt în basorelief, fundalul este ilustrat în relief, iar cadrul prezintă figuri micuțe ale apostolilor și profeților în altorelief. Icoana are o importanță deosebită în istoria bizantină a iconografiei, întrucât îi ilustrează pe cei mai importanți dintre apostoli purtând o conversație. Acest subiect aproape că a dispărut după perioada creștină timpurie și nu și-a recâștigat popularitatea decât în secolul al XII-lea, atât în Bizanț, cât și în Sicilia, unde viața celor doi apostoli a fost prezentată prin mozaicuri (de exemplu, în Capella Palatina din Palermo). Trebuie să presupunem că icoanele de acest fel au apărut în Bizanț în secolul al XII-lea, însă abia în secolul al XV-lea s-au răspândit pe larg în arta greacă și cea rusească.

Dacă menționăm icoana în mărime naturală a *Sfântului Gheorghe* din Mănăstirea Sfântul Gheorghe *(Iurievski)* și icoana mare reprezentând *Buna-Vestire* din Mănăstirea Sfântul Anton, ambele aparținând secolului al XII-lea, pentru a le analiza stilul, ajungem la sfârșitul listei de icoane ruso-bizantine din bisericile din Novgorod. Icoanele de acest fel aparținând secolului al XIII-lea sunt puține. Cea mai instructivă din punct de vedere istoric este o icoană a *Sfântului Gheorghe* care a fost restaurată (78). Vechimea sa este demonstrată de stilul picturii și al inscripțiilor. Această icoană prezintă o importanță deosebită din punct de vedere comparativ față de icoanele cu Sfântul Gheorghe datând din perioada secolelor al XIV-lea – XVI-lea. În această icoană nu avem un portret al marelui martir, ci o reprezentare a victoriei sale, uciderea balaurului. Povestea acestei isprăvi nemaipomenite a prins contur din secolul al șaptelea, însă primele reprezentări ale sale aparțin secolului al XI-lea. În Bizanț se cunoștea imaginea Sfântului Gheorghe pe cal și lupta sa cu balaurul, însă acest subiect a devenit foarte popular în urma Cruciadelor. Icoana noastră este pictată în totalitate de un singur artist, care a avut însă mai multe modele.

57. ***Maica Domnului Hogedetria***, sfârșitul secolului al XIII-lea. Tempera cu ou pe lemn, 122 x 86 cm. Muzeul Regional din Rivne, Ucraina.

58. ***Maica Domnului din Poemen***, jumătatea secolului al XIV-lea. Tempera cu ou, grund pe pânză, pe lemn, 67 x 48 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

59. ***Arhanghelul Gavriil (Îngerul cu plete blonde)***, secolul XII. 48 x 239 cm. Muzeul Rus de Stat, Sankt Petersburg.




ΘΥ





Scenele copiate din miniaturile unui manuscris sunt, asemenea originalelor, pictate pe fond alb; sunt ilustrate în manieră greco-slavonă timpurie și nu au pierdut din vedere originalul grec, dar sunt create la o scară mult mai mare. Într-una dintre scene descoperim un detaliu care aparține cu siguranță Școlii din Novgorod: Sfântul Gheorghe își împărțea avutul săracilor, sub formă de nuiele argintii de vreo zece centimetri lungime, exact cum erau vechile ruble din Novgorod.

Mișcarea de civilizare, care a cuprins întreaga lume europeană în secolul al XIV-lea, s-a manifestat în Rusia sub forma înălțării unui număr mare de mănăstiri în partea nordică a țării și, în mod special, în Novgorod. În cadrul istoriei picturii acest secol ne aduce în față o varietate unică de maniere; această varietate atinge apogeul când modelele rătăcite de afară se ofereau spre reproducere și imitație. Acesta a fost în mod special cazul Novgorodului, unde nu a dominat nicio manieră anume de desen sau colorare în această perioadă, motiv pentru care pot fi enumerate nu mai puțin de zece stiluri, dacă ne bazăm pe exemplele care ne-au rămas. În acest sens, Novgorod prezintă un contrast puternic față de caracterul uniform al Școlii din Suzdal. Cel mai bizar aspect este că diferitele stiluri respectă caracterul iconografic al subiecților; în fiecare caz, stilul era determinat de un model importat. Putem observa acest lucru luând un anumit număr de icoane din Novgorod din Muzeul Rus de Stat și comparându-le, acolo unde se poate, cu tipurile de icoane venerate în bisericile din Novgorod.

O astfel de icoană este cea a lui *Nicolae Taumaturgul* în *sobor*-ul său din Curtea lui Iaroslav, spațiul deschis din mijlocul Pieței, unde s-a ținut adunarea (79). Icoana, pictată pe o tăblie rotundă, a fost probabil un afiș. Poate fi atribuită secolului al XIII-lea sau începutului secolului al XIV-lea. Cópii ale acestei icoane se găsesc în mai multe biserici și în Muzeul Rus de Stat; toate prezintă culoarea închisă a pielii și, spre deosebire de maniera bizantină, au o înclinație către pictura obișnuită în ceea ce privește coloritul, planurile luminoase fiind umplute cu spații largi de roșu-închis. Fața mai păstrează niște trăsături grecești, însă expresia este, prin comparație, blândă, nu de o rigiditate ascetică, iar liniile au ceva rusesc în ele.

Într-un cu totul alt stil popular, destul de primitiv, ni se prezintă o pereche de *Uși împărătești* foarte timpurii. Aici, stilul grecesc a fost schematizat cât se putea de mult; culorile dominante sunt roșu și verde, dar și ele în tonuri pale, diluate, ceea ce face ca scena să fie transferată, într-un fel, din realitate într-o lume imaginară. Cu toate acestea, motivul nu a fost că meșterii au căutat să exprime vreun simbolism semnificativ, așa cum se spune în interpretările esteticienilor moderni, ci pur și simplu nu erau capabili de mai mult.

Exemple ale acestor maniere sunt deseori izolate sau au contribuit la valul de iconografie rusească doar în mod întâmplător. Cu toate acestea, cursul general de la Novgorod ne devine clar și este guvernat de selecția anumitor tipuri iconografice prin intermediul cărora a fost corelată maniera picturală. Cel mai evident caz de acest fel e cel al Fecioarei. O nouă reprezentare a Fecioarei a devenit, în secolul al XIV-lea, preocuparea întregii lumi creștine, atât în partea sa occidentală, cât și în cea orientală. În Italia, s-a observat o îndepărtare evidentă de tipul bizantin, demers în care italienii au fost urmați de Peninsula Balcanică și de muntele Athos. Un exemplu timpuriu care ilustrează noua tendință este o icoană remarcabilă a *Fecioarei* din colecția lui S. P. Reabușinski din Moscova, atribuită sfârșitului secolului al XIII-lea sau începutului secolului al XIV-lea (80). Noile trăsături sunt fundalul maro-închis, culoarea deschisă a pielii și, în special, figura tinerească; în toate celelalte aspecte, în privința veșmintelor Mamei și ale Pruncului și a compoziției, icoana reproduce *Maica Domnului Îndrumătoarea* sau, așa cum numesc rușii acest tip, *Maica Domnului din Smolensk,* și poartă amprenta stilului italo-cretan. Cadrul conține o rugăciune tradusă fidel din rugăciunile grecești târzii, aceasta fiind o indicație clară a modelului grecesc. Abordarea fețelor trădează o mână nefamiliarizată care exagerează atent liniile bizantine din jurul ochilor și trăsăturile Pruncului.

Cea de-a doua jumătate a secolului al XIV-lea este, pentru arta și civilizația din întreaga Europă, o perioadă de progres general datorat noii vieți energice din obștile orășenești. Locul inițiativelor

60. Fecioara cu Pruncul, secolul XIV. Muzeul Național din Ohrid, Macedonia.

61. Fecioara Maria, Școala cretană, sfârșitul secolului al XV-lea. Colecție privată.

62. Maica Domnului Eleousa (Maica Domnului Milostiva), încadrată de Biserica Zilelor de Hram, secolele XII-XIII. Argint, lemn, matrițată, cizelată și poleită, 76,5 x 65,2 cm. Muzeul de Artă din Georgia, Tbilisi, Georgia.




MP
IC XC

solitare ale imperiului este luat de viața liberă și variată a orașelor și de cooperarea lor prietenoasă, de comunitățile și breslele lor. Viața artistică în formele ei variate exprimă începuturile vieții politice în diferite țări și le aduce pe toate la un loc, iar venerarea imaginii Fecioarei la sfârșitul secolului al XIV-lea devenise pentru întreaga Europă expresia unei noi mișcări spirituale în Creștinism (81). Dacă îl căutăm, descoperim același tip nu doar în părțile familiare ale Italiei, ci și în iconografia grecească de pe coasta estică sau în Peninsula Balcanică. Dar dacă stăm să ne gândim cât de puține demersuri s-au făcut pentru unificarea istoriei picturii într-un tot inteligibil în Italia de Nord și Centrală, în Veneția și Florența, Pisa și Siena, este oare de mirare că se dovedește a fi greu să urmărim legăturile iconografiei rusești prin intermediul Greciei cu iconografia italienească?

Astfel că a apărut de la sine, în mod provizoriu, ideea unui grup istoric, o școală italo-cretană de pictură de icoane, care a operat între secolul al XIV-lea și al XVI-lea. Avem motive întemeiate să numim această școală greco-italiană în perioada sa timpurie și cretană în cea târzie, deși Panselinos, marele maestru al secolului al XVI-lea, nu era din Creta (82). Aceasta este urmată de o a treia perioadă, care este clasificată mai bine în afara școlii italo-cretane, ca fiind grecească târzie, întrucât și-a pierdut aproape în totalitate stilul, maniera grafică și cea picturală a școlii cretane și se apropie de *freaj*-ul rus (sau stilul semieuropean).

Școala italo-cretană a avut propriul său stil, destul de diferit de cel pur bizantin, atât ca desen, cât și în privința coloritului și, deși pare ciudat, acest stil este aproape identic în Veneția și Sicilia și s-a definit clar în secolul al XV-lea și al XVI-lea. Pictura de icoane din Veneția ne este cunoscută prin lucrările unuia dintre maeștrii săi timpurii, maestrul Paolo Testi (83), care se eliberase de stilul bizantin de desen cu liniile sale rigide și aspre, însă a rămas fidel coloritului grecesc, în loc să treacă la maniera „gotică" sau, mai degrabă, la cea specifică lui Giotto. Este adevărat că acesta a pictat o *Încoronare a Fecioarei*, care se află acum la Sigmaringen, o compoziție nici pe departe grecească, și a preluat de la pictorii italieni proporțiile alungite, care își aveau originea în sculptura gotică, trecând apoi în pictură. Însă același Paolo a pictat în stil grecesc o măreață icoană-tablou, care a acoperit odată partea frontală a altarului Bazilicii Sfântul Marcu din Veneția. Începând cu anul 1847 a fost fixată în spatele frontonului de aur și porțelan, *Pala d'Oro* (84). Lucrarea lui Paolo este datată printr-o inscripție „1345"; fiind compusă din șapte icoane de mărime mijlocie și șapte evenimente din viața Sfântului Marcu. Totul este pictat într-o manieră nouă, una grecească „îndulcită", mai apropiată de pictura obișnuită, însă nu se apropie atât de mult de aceasta față de câteva alte clase de icoane, deși include și ea subiectul pur occidental al *Ecce homo*-ului. Veneția însăși deține un fel de muzeu al picturii de icoane în colecția păstrată în Biserica S. Giorgio dei Greci.

În general, icoanele italo-cretane diferă de cele pur bizantine printr-o anumită delicatețe, în special în ilustrarea pliurilor veșmintelor, datorită faptului că sunt mai apropiate de pictura obișnuită. Compozițiile și tipurile convenționale rămân aceleași ca înainte, însă modelul dur al desenului este îndulcit de gradațiile delicate ale unei maniere care îndepărtează asprimea luminilor. Acest stil adoră veșmintele în nuanțe de roșu-închis sau maro-închis și le umbrește pliurile modelându-le subtil și evitând orice aduce a tonuri puternice. În afară de acest aspect, această colorare puternică și bogată se potrivește mai mult cu stilul oriental decât cu cel pur grecesc.

Alături de acest nou stil de colorare în pictura de icoane apare și o nouă expresivitate a figurilor persoanelor sacre, datorată în mod evident influenței picturii italiene de tablouri și ca răspuns la o mișcare religioasă idealistă, prin care un credincios avea nevoie de o comuniune spirituală cu icoana, pentru ca aceasta să-i asculte rugăciunile. Școlii italo-cretane i se datorează dezvoltarea tipurilor *Maica Domnului Milostiva*, care au fost adoptate de arta rusească (85). Ideea noii compoziții din icoanele grecești exprimă pe fața Mamei profeția dureroasă a patimilor Fiului său Dumnezeiesc. Văzând suferința Mamei Sale, deși ascunsă, Fiul se apropie mai mult de Ea cu dezmierdări copilărești, iar Ea îi răspunde lăsându-se pradă tandreței care izvorăște din dragostea de mamă. Din această serie

63. ***Maica Domnului Milostiva cu Pruncul, înconjurată de Sfinți***, secolul XV. Tempera cu ou, grund pe lemn, 33,1 x 26,8 cm. Muzeul de Stat Ermitaj, Sankt Petersburg.

64. Andreas Pavias, ***Maica Domnului Hogedetria***, sfârșitul secolului al XV-lea. Cimitirul Teuton, Vatican.

65. ***Sinaxarul Apostolilor***, începutul secolului al XIV-lea. Tempera cu ou, grund pe lemn, 38 x 34 cm. Muzeul de Arte Frumoase „A.S. Pușkin" din Moscova.





fac parte celebrele icoane rusești făcătoare de minuni *Maica Domnului din Vladimir, din Poemen,* și a *Patimilor,* toate trei expuse în catedrale din Moscova.

Coloratura icoanelor italo-cretane este un alt motiv pentru a le grupa. Această schemă de culori este destul de diferită de cea a icoanelor pur grecești, fiind marcată de tonuri profunde și bogate, liliachiu-închis, ciocolatiu-închis, albastru-închis sau maro-verzui pe un fundal de auriu roșiatic la fel de profund. De exemplu, *Maica Domnului din Tihvin* ilustrează toate cele de mai sus și este o copie directă a unei icoane venețiene.

Icoana pur grecească a continuat să existe și în secolul al XIV-lea, semănând cu un desen colorat în tonuri deschise, însă nu aici își are originile școala italo-cretană; ea provine din curentul greco-oriental, care a existat dintotdeauna alături de cel pur grecesc sau bizantin. Cel mai bun exemplu al stilului venețian este *Sfânta Treime* (R.M., nr. 1806), care se apropie destul de mult din punct de vedere coloristic de lucrările lui Giovanni Bellini și este o dovadă clară a interdependenței puternice dintre icoanele și tablourile din Veneția (86).

Un alt element al școlii italo-cretane este aplecarea sa către ornamentare; de exemplu, fundalurile aurii ale aureolelor și coroanelor sunt decorate cu lucrări *pointillé,* iar pliurile veșmintelor, pictate liber, sunt conturate cu auriu sau evidențiate prin tonuri de auriu. Bizantinii au obținut asta aplicând foiță de aur, iar meșterii ruși au rămas fideli acestei metode, însă italo-cretanii au folosit soluție de aur, adică un amestec de pudră aurie artificială și cauciuc subțire, care permitea crearea de linii curbate pe pliuri. Rușii au adoptat acest proces și l-au dezvoltat în secolul al XVI-lea. În final, iconarii, sub influența venețienilor secolului al XIV-lea, cum ar fi Lorenzo Veneziano, s-au dedicat exprimării reliefului corpului și al feței, chiar și în icoane mari, prin hașurare atentă cu linii fine de tempera, care ia locul modelării rotunde a mușchilor. Bineînțeles că această evidențiere a veșmintelor prin poleire sau hașurare cu vopsea aurie a fost aplicată atât de iconarii ruși, cât și de cei italieni in icoanele ce reprezentau figurile mărețe centrale ale iconografiei, cum ar fi Fecioara și Iisus, ale căror mantii în nuanțe de verde-închis, albastru-închis sau roșu-închis erau acoperite cu o rețea aurie. Însă acest aspect nu avea niciun înțeles mistic, niciun simbolism, iar atunci când oamenii văd in el o „teorie în culori" specială, nu e mai mult decât speculație metafizică (87). Un exemplu deosebit de interesant al coloritului estic grecesc sau, așa cum îl numeau vechii pictori ruși, al „ocrului inchis", este o icoană reprezentând *Fecioara și Pruncul* din Muzeul Rus de Stat (88). În această icoană observăm o manieră comparabilă cu cea a lui Rembrandt sau Frans Hals. Elementul cel mai remarcabil este felul în care straturile de piele întunecate sunt iluminate cu *sankir* fumuriu, iar veșmintele cu verde-închis, ocru și purpuriu. Figura puternic luminată, alb-rozalie a Mamei este o mostră de pictură cu adevărat minunată; silueta Pruncului ne oferă o pată de culoare strălucitoare, prin „cămașa pestriță" albastru-deschis, himationul galben cu dungi aurii și eșarfa roșie.

În cadrul acestui stil, tipurile grecești estice, prin definiție ascete, de Evangheliști și Părinți sunt ilustrate cu trupul exagerat de slab, aspect marcant pentru icoanele georgiene și armene. Întregul stil diferă complet de maniera pur bizantină.

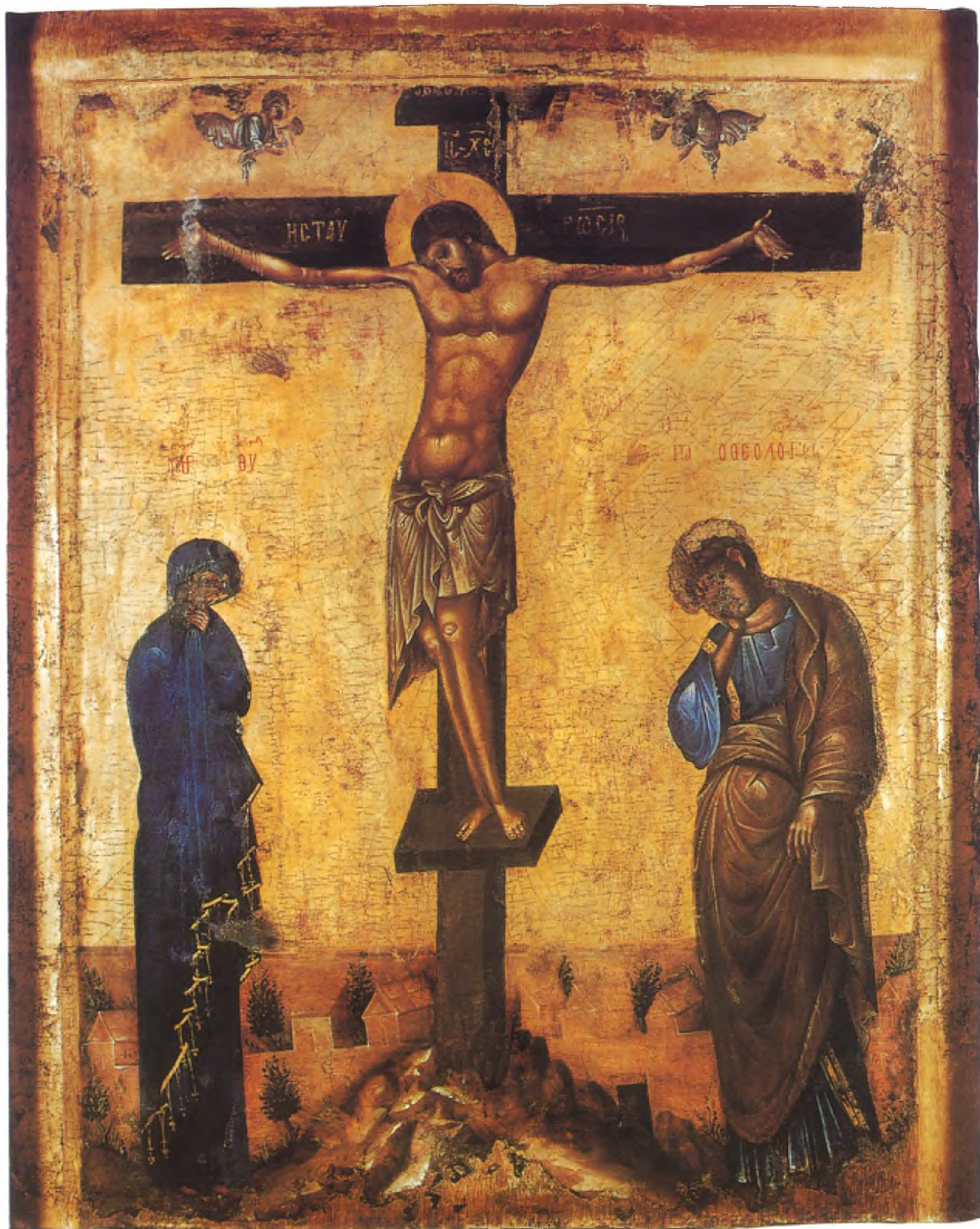
O ultimă particularitate a școlilor italo-cretane constă în reflexele complementare sau tonurile luminoase și luminile reflectate în veșminte, ceea ce înseamnă că tonurilor roșietice le răspund reflexe verzi, celor maronii reflexe albastre-deschis, iar veșmintele verzi au umbre maro. Această tendință continuă să se manifeste în secolul al XV-lea în icoanele din Novgorod, devenind trăsătura lor caracteristică, intr-o asemenea măsură, încât, atunci când atelierele din Novgorod au fost transferate la Moscova, s-a transformat în semnul special al „primei maniere moscovite" a *starînșciki* (89).

În categoria icoanelor italo-cretane trebuie să le introducem și pe cele care au fost dintotdeauna numite *korsunskaia.* Conform legendei, Vladimir a fost creștinat aici și a luat cu sine preoții, icoanele și echipamentele sacre pentru creștinarea Kievului (90). Însă atunci când icoanele sunt numite korsuniene, acest lucru nu înseamnă, așa cum cred mulți oameni, că ele sunt de pe timpul lui

66 ***Judecata de Apoi,***
Școala de la Novgorod,
sfârșitul secolului al XV-lea.
Tempera cu ou pe un panou
din lemn de molid, 162 x 115 cm.
Galeria de Stat Tretiakov,
Moscova.

67. ***Răstignirea,***
secolul XIV.
Muzeul Bizantin, Atena.

68. ***Răstignirea*** (partea de pe verso
a unei icoane cu două fețe).
Biserica Sfintei Fecioare-
Peribleptos din Ohrid
(astăzi Biserica Sfântului
Clement), Macedonia.




ΙC ΧC

Vladimir și al perioadei vechi a Kievului; termenul se aplică unei serii de obiecte (de exemplu, crucii Korsun din rocă de cristal din Uspenski Sobor din Moscova, secolul al XIV-lea) datorită comerțului străin, în special genovez, din secolul al XIV-lea și al XV-lea și importurilor efectuate atât din est, cât și din vest prin Caffa, Kerci și Cherson.

Este ușor să distingem icoanele care poartă timbrul Korsun din Novgorod dacă le comparăm cu icoanele vechi din Novgorod sau cu cele bizantine. În clasa Korsun ne lipsește sistemul strict de tonuri luminoase; totul seamănă mai mult cu pictura obișnuită și este îndulcit, desenul este mai simplist și mai rudimentar, apar pete de culoare fără niciun ton luminos al căror scop este să producă un efect special, iar la nivel global coloritul este diferit, mai apropiat de ceea ce se numește „stilul ocru-închis". Semnificativă este maniera foarte ștearsă în care sunt evidențiate nările, nu doar în icoane cu siluete micuțe, ci și în cele de mărime medie; sunt atât de șterse, încât abia se disting; acesta este un tip special de impresionism și o marcă ușor de recunoscut.

Dezvoltarea timpurie a civilizației în regiunea Novgorodului și prosperitatea acesteia s-a datorat faptului că a fost un loc de întâlnire a drumurilor comerciale dinspre est și Bizanț către nord și vest, a fost un centru de distribuție și de depozitare a bunurilor. Abundența icoanelor timpurii păstrate în Novgorod, în împrejurimile sale și în Pskov, în mod special în mănăstiri, însă și în biserici, prin comparație cu alte regiuni este dovada bogăției și confortului general al întregii populații. Însă această abundență cere, pentru a fi explicată pe deplin, catastrofa istorică ce a lovit orașul și întreaga regiune, aducând cu sine sărăcie și pierdere a populației, astfel încât lucrurile vechi a trebuit să fie păstrate întrucât nu exista posibilitatea de a le înlocui cu altele noi. În Novgorod s-au construit biserici din cărămidă în ritm neîntrerupt între anii 1108 și 1445, fiind împodobite cu picturi murale și iconostase.

În același timp, alături de bisericile din cărămidă s-au construit în număr mare biserici din lemn, uneori cu multe domuri sau clopotnițe (91). Au fost multe biserici arse din temelii, deseori împreună cu toate icoanele care le împodobeau. Este evident că bisericile din lemn nu se pretau picturilor murale, astfel că au fost decorate cu icoane pe care le-au furnizat ateliere locale. Însă atunci când se construia o biserică din cărămidă, erau chemați companii de artiști „greci" (această categorie includea orice artist din Peninsula Balcanică, bulgari și sârbi, dar și greci) să acopere pereții. Aceștia executau și iconostase, a căror pictură semăna mai mult cu frescele, datorită culorilor deschise. Din acest motiv la icoanele din Novgorod vedem două tendințe care alternează sau apar împreună, adevărata pictură de icoane cu straturi bogate de ocru-închis *(ohrenie)* și icoanele pictate în nuanțe destul de deschise, aproape în acuarelă.

Observăm același lucru în desen: icoanele cele mai timpurii și, probabil, cele mai reușite sunt desenate într-un stil larg, într-un fel monumental; în cele din perioadele următoare și în lucrările de atelier *(kustarnaia,)* descoperim un desen simplificat, pliurile veșmintelor reduse aproape la linii verticale, iar silueta umană și îmbrăcămintea sa ajunge o simplă convenție.

Putem lua ca exemplu icoana *Sfântului Toma* din Muzeul Rus de Stat. Stilul în care este pictată nu a pierdut încă legătura cu icoanele bizantine originale cu fețele lor ovale rafinate (atice, așa cum le numim noi în conformitate cu convenția clasică), nasurile subțiri, buzele mici și schema mantiilor grecești *himation* și *chiton* care formează așa-numita „ținută apostolică", ce supraviețuiește încă și este familiară estului grecesc prin portul sirienilor, beduinilor și al altora asemenea. În această icoană rusească, sprâncenele sunt arcuite în conformitate cu tipul rusesc, globurile oculare nu sunt deloc convexe, iar veșmintele urmează modelul frescelor, nu pe cel al icoanelor. De asemenea, nu demonstrează o înțelegere reală a veșmintelor, întrucât formele sunt confundate.

Începând cu secolul al XIII-lea și al XIV-lea icoanele au devenit din ce în ce mai dependente de miniaturile din manuscrise, pe care iconarii au fost nevoiți să le folosească din cauza lipsei de icoane ca modele. În această perioadă a apărut un model excesiv de simplificat pe care *starinșciki* îl consideră primitiv și anterior oricărui stil adevărat *(dostilnâi)*. Realitatea este că există multe astfel

69. Coborârea de pe cruce, ultimul sfert din secolul al XV-lea. Tempera cu ou pe un panou din lemn de lămâi, 91 x 62 cm. Muzeul de Icoane și Picturi, Moscova.





de icoane în stil Novgorod şi acestea pot avea date diferite din perioada secolului al XIV-lea şi al XVI-lea, însă, de vreme ce sunt lucrări „de mănăstire" create pentru sate din nordul îndepărtat sau doar simple lucrări ieftine de atelier, chiar nu au niciun fel de stil, deşi pot să trădeze apartenenţa la perioada târzie prin adoptarea schemelor târzii de compoziţie.

Am observat un exemplu de astfel de simplificare în lucrările lui Reabuşinski *Maica Domnului Îndrumătoarea* sau *Smolenskaia* (92). Un alt tip este reprezentat în istoria iconografiei ruseşti de bine cunoscuta icoană făcătoare de minuni ilustrând-o pe Fecioară, slăvită la Koneveţ (numită în rândul ruşilor *Maica Domnului cu porumbelul, Golubiţkaia),* o mănăstire de pe insula lacului Ladoga. Această icoană este încă păstrată la loc de cinste şi cópii ale sale sunt multiplicate. În timpurile vechi, era foarte des folosită de pictorii din Novgorod, iar cel mai bun exemplu în acest sens, deşi nu este timpuriu (la începutul secolului al XVI-lea), este Colecţia Ostrouhov. Aceasta ne-o prezintă pe Fecioară cu Pruncul pe braţul stâng jucându-se cu o pasăre albă (mult prea mică pentru a fi porumbel) cu mâna Lui stângă; în mâna dreaptă ţine o sfoară ca să împiedice pasărea să scape. Acest motiv, al Pruncului care se joacă cu o pasăre, este atât de bine cunoscut în pictura italiană a secolului al XIV-lea, încât îl folosesc drept exemplu esenţial al transmiterii tipurilor iconice şi a influenţei artistice din Italia în Grecia (mai întâi prin intermediul Şcolii italo-cretane) şi apoi în Rusia (93). Această temă a apărut mai întâi în arta din Franţa de Nord (există o astfel de statuie la Colegiul Winchester) şi de acolo s-a răspândit în Italia. Îl prezintă pe Prunc jucându-se, aşa cum era obiceiul în acele vremuri, cu un sticlete în zbor, prins cu o sfoară. Un alt element este superstiţia medievală conform căreia sticletele are o anumită sensibilitate la boli. Se spunea că dacă aduceai un sticlete la căpătâiul unui copil bolnav, el simţea dacă acesta se va face bine şi atunci se uita spre el, altfel privea în altă direcţie; se credea chiar că sticletele avea o putere miraculoasă de a absorbi umorile rele dintr-un copil bolnav (94). Nu doar subiectul ne dă posibilitatea de a observa legătura; felul în care este desenată silueta Pruncului ne duce cu gândul la icoanele italiene originale din a doua jumătate a secolului al XIV-lea (de exemplu, Spinello Aretino în Academia din Florenţa, 1391) şi prin intermediul Italiei la prototipurile din sculptura franceză: vedem Pruncul trăgând de sfoară cu mâna Lui dreaptă ca şi cum ar vrea să tragă înapoi pasărea care încearcă să zboare către stânga Sa. Datele confirmă acest lucru, întrucât icoana Koneveţ a fost adusă acolo în 1393. Însă mai există multe alte detalii în afara a ceea ce găsim în icoanele greceşti obişnuite ilustrând-o pe Fecioară şi care se datorează unei alte şcoli; pentru acestea trebuie oferite explicaţii suplimentare.

Icoanele pur ruseşti care utilizează această temă ilustrează un sticlete alb sau altă pasăre albă şi de aici decurge interpretarea că ar fi un porumbel alb, iar aureola din jurul său îl marchează drept Sfântul Duh în formă de porumbel; astfel încât icoana este denumită *Golubiţkaia* (de la *golub'*, porumbel). Este o mică fraudă, însă una pioasă şi care are o explicaţie pe măsură: totuşi, există ceva ciudat în faptul că emblema Sfântului Duh este purtată pe o sfoară, chiar dacă se află în mâinile Pruncului Dumnezeiesc (95).

70. Sfântul Dumitru din Tesalonic,
Şcoala de la Novgorod,
secolul XV. Muzeul de Icoane,
Recklinghausen, Germania.





Secolul al XIV-lea și al XV-lea: Școala de la Suzdal și Andrei Rubliov

Cea mai bună cale de a avea o perspectivă științifică asupra dezvoltării iconografiei în Rusia este să cunoaștem și să dezvăluim legătura dintre diferitele școli studiind principalele tipuri iconografice. Înainte să ne intoarcem la Suzdal și la picturile din această zonă, ce datează de la mijlocul secolului al XIV-lea, trebuie să subliniem poziția foarte favorabilă în care se afla această școală, precum și progresele pe care le-a înregistrat până la acea dată.

Regiunea Suzdal se află în partea centrală a unei câmpii care traversează Europa de la partea de mijloc a fluviului Volga, trecând prin Volânia și Galiția și ajungând până în Republica Cehă și Slovacia. Locuitorii acestei regiuni sunt slavoni și în perioada medievală erau uniți prin legături politice și culturale. Deși invazia mongolă a afectat sudul Rusiei timp de secole, izolând astfel Rusia centrală de Bizanț și de Peninsula Balcanică, nu a afectat relațiile cu slavii din vest, care au devenit tot mai strânse și datorită cărora au fost preluate modele nu numai în Galiția, ci și în Bucovina. Petru (mort în 1323, ulterior canonizat), care a mutat sediul mitropoliei de la Vladimir la Moscova, era originar din Galiția, unde s-a remarcat ca un 'pictor de icoane excepțional' și unde și-a fondat propria mănăstire. Legenda îi atribuie o icoană (*Petrovskaia Bogomater*') (96), ce poate fi și astăzi admirată în Catedrala Uspenski din Moscova, la a cărei fondare a participat și Petru. Mitropolitul Fotius (1408-1431) a adus Galiția sub autoritatea ecleziastică a Moscovei și astfel a început un proces de redresare generală în Rusia. Între 1340 și 1440 au fost întemeiate o sută cincizeci de mănăstiri, semn al unei economii înfloritoare.

Din această perioadă de o sută de ani datează venerația deosebită pentru o serie de icoane ale Fecioarei: *Maica Domnului din Vilne*, 1341; *din Halici*, 1350; *de la Don*, 1380; *din Poemen* (original din Italia), 1381, și așa mai departe. Cea de-a doua jumătate a secolului al XIV-lea a fost dominată în Rusia de trei bărbați sfinți de mare talent: Sfinții Alexei al Moscovei, Serghei din Radonej și Ștefan din Perm. Toți trei erau oameni citiți, cunoșteau în amănunt Sfânta Scriptură și chiar cărțile grecești, au contribuit cât le-a stat în putință la dezvoltarea artei iconografice, pe care au adus-o în mănăstirile pe care le-au fondat, lăsându-i pe ucenicii lor să se îndeletnicească cu această artă. (97)

Cel mai faimos pictor de icoane rus, Andrei Rubliov, a fost călugăr la mănăstirea Spaso-Andronikov din Moscova. Înainte de aceasta, se pare că făcuse parte ca laic din Lavra Sfânta Treime și fusese elev al iconarului de acolo. Ulterior a pictat pereții catedralelor Buna-Vestire din Moscova, Adormirea Maicii Domnului din Vladimir și Sfânta Treime din mănăstirea Sfânta Treime – Serghei. A murit la Moscova in jurul anilor 1427-1430, la o vârstă foarte înaintată. Unii iconari încă mai cred că Rubliov a fost insuși sfântul din Radonej, subliniind faptul că unele icoane pictate de Rubliov sunt făcătoare de minuni. Toate acestea au o semnificație aparte: faima de icoană miraculoasă este într-adevăr asociată icoanelor venerabile pentru vechimea lor sau pentru meritul lor artistic. Și în cazul lui Rubliov a fost vorba nu numai de talent artistic, ci și de o experiență personală și de

*71. **Confruntarea dintre novgorodeni și suzdalieni sau Fecioara cu semnul**,*
Școala de la Novgorod, a doua jumătate a secolului al XV-lea. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

*72. **Buna-Vestire**,*
sfârșitul secolului al XIV-lea. Tempera cu ou pe un panou de pin, 43 x 34 cm. Muzeul de Artă și Istorie din Zagorsk, Rusia.

73. Andrei Rubliov, ***Buna-Vestire***, 1408. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.





expresia unei emoții religioase noi (*umilenie*) evidente în icoanele *Fecioara și Pruncul*. Acest lucru a dus la un număr enorm de cópii și la răspândirea acestora până în zona Novgorod și Pskov, ceea ce a cauzat multe dificultăți în încercarea de a defini adevăratul stil al lui Rubliov. (98)

Rubliov a fost un artist și un creator, în adevăratul sens al cuvântului: nu s-a limitat la designul sobru al bizantinilor, ci i-a adăugat propria lui notă personală și, mai presus de toate, a creat noi tipuri religioase cu o expresie nouă, arta religioasă căpătând astfel o nouă semnificație spirituală. Nu a fost un simplu meșteșugar, ci un adevărat artist, iar stilul său deosebit i-a insuflat mai multă viață stilului bizantin, lucru evident în pictura feței, a mâinilor și a corpului, a veșmintelor, precum și în compoziția generală a lucrărilor, atât în desen, cât și în colorit. Acest stil special este foarte asemănător cu cel al lui Cimabue, Duccio și Sienese, dar este mai sobru decât stilul acestora, păstrând totodată forța caracteristică tipurilor religioase bizantine, acceptate după trecerea câtorva secole în Orientul grecesc. Toate acestea se pot observa pe chipurile Fecioarei, Pruncului, lui Iisus Hristos, ale Îngerilor, ale Apostolilor etc.; le putem vedea în veșmintele elegante ale „ținutei apostolilor", ce formează pliuri, dar care au, într-un fel, propria lor expresie, având imprimată dorința artistului de a-și exprima reverența pentru personajul sfânt pe care îl acoperă. Într-adevăr, am putea întregi această caracterizare a lui Rubliov comparându-l cu Fra Angelico, dacă riscul comparației nu le-ar face o nedreptate din anumite puncte de vedere și unuia, și celuilalt. Icoanele lui Rubliov, în cópii foarte fidele, s-au răspândit nu numai în regiunile Suzdal și Moscova, ci și în Volânia și în nordul Vologdei, în Novgorod și Tver. Vechii meșteri au găsit aici cele mai bune exemple ale sobrului stil bizantin, potrivite pentru uzul religios. Însă numai câteva dintre icoanele lui Rubliov au circulat în acest mod printre celelalte școli de pictori de icoane. Și încă o dată descoperim numele lui atribuit cópiilor unor modele rătăcite, în unele cazuri unor întregi iconostase sau grupului *Hristos Pantocratorul* (99) și altele asemenea. Până ce nu vor fi curățate toate exemplarele ce îi sunt atribuite în prezent lui Rubliov (atribuite, adică, numai prin tradiție), nu putem stabili dacă suntem sau nu în posesia unor originale făcute de mâna sa, iar dacă da, care sunt acestea.

Aceste icoane au într-adevăr niște trăsături și un stil deosebite pe care trebuie să le privim, în esență, ca „notă personală a lui Rubliov": comparativ cu stilul de desen din zona Novgorod, simplificat excesiv și executat într-un mod grosolan și neglijent, acum avem în față desene de un rafinament extraordinar, și anume cu veșminte complicate și chiar ireale. Acestea cu siguranță nu aparțin stilului de desen bizantin, însă contemporanii lor așa le-au considerat și au apreciat acest stil de desen sobru grecesc după simplificarea de la Novgorod. Apoi avem coloritul bizar al nuanțelor întunecate, în special violet intens și culoarea palidă și delicată a fildeșului de la nivelul feței și al pielii. Nici aceste elemente nu pot fi considerate grecești și trebuie puse pe seama originalelor din Veneția și Padova; însă contemporanii lor au cunoscut aceste originale numai în interpretarea greco-italiană și au crezut că erau cu adevărat grecești.

Așadar, stilul lui Rubliov i-a insuflat iconografiei rusești caracterul său aparte, însă există o anumită corespondență cu formele artistice ale școlii greco-italiene. În icoanele din regiunea Suzdal sau care au fost concepute în această zonă putem identifica foarte ușor această legătură. Primul loc este ocupat de icoana *Maica Domnului cea Milostivă* de la Muzeul Rus de Stat (frontispiciu), datorită valorii sale artistice; fundalul și aureolele au fost inițial acoperite cu o foiță din metal prețios. Dispariția acesteia nu i-a scăzut din frumusețe, datorită expresiei sale subtile. Ochii Fecioarei se îndreaptă înspre fața Pruncului, dar Ea nu îl vede, căci privește undeva în depărtare, înspre viitorul nefericit. Bineînțeles, expresia de durere este înfățișată în stilul iconic, rigid, dar este plină de forță și caracter. O trăsătură inovatoare în cazul veșmintelor o reprezintă eșarfa din jurul Pruncului; aceasta s-a dezvoltat din porțiunea numită *clavi* a tunicii, care acum nu se mai poate distinge, deoarece întreaga tunică este acoperită cu aur *(inokop')*. Mantia violetă închis a Fecioarei este împodobită cu stele aurii, având o funcție pur ornamentală, dar care vor fi interpretate ulterior ca niște simboluri. Sunt tipice mâinile delicate cu degete lungi și subțiri ale Fecioarei. Această icoană pentru închinăciune, fără îndoială,

74. Andrei Rubliov,
Sfânta Treime, 1425.
Tempera cu ou, grund,
pânză montată pe lemn,
36 x 54,2 cm.
Muzeul Rus de Stat,
Sankt Petersburg.







75. ***Schimbarea la Față***,
sfârșitul secolului al XIV-lea –
începutul secolului al XV-lea.
Tempera cu ou pe lemn,
154 x 101 cm. Muzeul
Național, Lviv, Ucraina.

76. Andrei Rubliov (?),
Mântuitorul în glorie,
cca 411, tempera cu ou pe un
panou de molid, 18 x 16 cm.
Institutul de Stat pentru
Cercetări și Restaurări,
Moscova.


ПЕ ТРЪ
ТЫ ЕСИ ХЪ
СНЪ
БГА ЖИ
ВАГО

donată de o familie nobilă, păstrată pentru o vreme în mănăstirea *Maica Domnului Protectoarea (Pokrov)* din Suzdal, a fost dăruită cu multă generozitate de mănăstire Muzeului Rus de Stat (nr. 3091), iar acum o putem atribui cu toată certitudinea stilului Suzdal. Aceasta reprezintă un exemplu foarte rar – o înfățișează pe Maica Fecioară foarte tânără, ce pare să aibă nu mai mult de cincisprezece ani sau, dacă ne gândim cât de repede se maturizează fetele din Siria, treisprezece. Această concepție ar putea fi explicată numai prin prisma faptului că era o abordare tipică statuetelor franțuzești și Madonelor italiene sau flamande din acea vreme. În cazul acestei icoane, cel mai mult ne surprind fața și capul Pruncului, care are obraji rotunzi de copil și un cap aparent încă neformat, cu un smoc de păr în vârf, bazându-se pe modelul convențional al corpului Pruncului. Dar în această icoană descoperim o mișcare reținută a siluetelor, care îl farmecă pe spectator; Pruncul are mâna dreaptă îndoită într-un gest de binecuvântare și o mișcă timid și nesigur pentru a face acest semn, privind în același timp la Mama Sa care, delicată și fragilă, îi atinge mâna cu a Ei și privește într-o parte spre spectator. Din păcate, veșmintele Pruncului au fost pictate din nou cu secole în urmă; în secolul al XVIII-lea, icoana a fost acoperită cu foiță de argint. Putem aprecia măsura în care aceste icoane aparțin tipului Fecioarei din Suzdal și chiar influența lui Rubliov dintr-o serie de cópii ale icoanei *Maica Domnului cea Milostivă*. Pentru a afla răspunsul la această întrebare, o importanță deosebită o are icoana din Vladimir, păstrată în mai multe biserici din Rusia Centrală, în special în catedrala din Suzdal, unde se află o icoană aparținând acestui tip și care este foarte venerată. Această icoană și o copie ulterioară modificată au stat la baza multor icoane din secolul al XVI-lea și al XVII-lea din colecțiile Muzeului de Stat al Rusiei și din Moscova.



Să luăm exemplul cel mai potrivit, o icoană foarte mică. Atunci când icoana *Maica Domnului de la Don* a fost restaurată în 1914 (100), s-a descoperit că aparținea secolului al XIV-lea și că avea o compoziție similară cu *Maica Domnului cea Milostivă*, deși avea la bază o variantă a acesteia. În acest caz, Maica nu este înfățișată ca suferind la fel de profund; mai degrabă, ea este mișcată de tandrețe și dragoste amestecate cu un sentiment viu de teamă pentru Prunc. Compoziția este la bază italiană. Inițial, Pruncul era acoperit numai cu o cămașă suficient de scurtă cât să îi arate picioarele, dar, în copiile lor, pictorii greci și ruși au păstrat veșmintele tradiționale ‚apostolice', tunica și sandale (‚chiton' și ‚himation'), picioarele dezgolite sugerând o cantitate redusă de material. Tipul Fecioarei este, de asemenea, diferit – fața îi este mai plină, asemănându-se mai mult cu operele lui Duccio decât cu ale lui Cimabue. Cei trei îngeri care au mâncat la masa ospitalierului Avraam au ajuns în mod tradițional să reprezinte imaginea lumească a Sfintei Treimi; aceasta este numită *Sfânta Treime a Vechiului Testament.* Datorită legăturilor strânse dintre Rubliov și mănăstirea Sfânta Treime-Serghei, este foarte probabil ca acesta să fi pictat o icoană a Sfintei Treimi în această biserică, însă este pus la îndoială faptul că mult venerata icoană a Sfintei Treimi din catedrala anonimă reproduce într-adevăr originalul lui Rubliov. Este interesant de menționat că acest original a fost preluat în multe cópii în toată regiunea centrală a Rusiei, ajungând chiar până la Novgorod.

Școlile de la Novgorod, spre exemplu, păstrează o versiune complet realistă a scenei, incluzându-i pe Avraam și pe Sara, prezentând chiar și pregătirea vițelului pentru masă. În același timp, siluetele îngerilor sunt feminine, cu formele lor pline și rotunde, iar fețele lor par odihnite, așa cum i se potrivește unei icoane. Aceleași lucruri le putem observa și în cazul icoanelor grecești ale Sfintei Treimi, deși aceste icoane fuseseră destinate pentru Ușile împărătești ale altarului. Pe de altă parte, școala din Suzdal, care a introdus icoanele pentru închinăciune, îi reprezintă pe cei trei îngeri singuri, fără alte siluete.

77. *Apostolul Petru*,
1387-1395. Tempera cu ou, grund, pânză montată pe lemn, 148 x 98 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

78. *Miracolul Sfinților Florian și Laur*,
Școala de la Novgorod, sfârșitul secolului al XV-lea. Tempera cu ou pe panou din lemn de lămâi, 47 x 37 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.













79. Andrei Rubliov și ajutorii lui, ***Deisis. Hristos înconjurat de heruvimi, Maica Domnului și Sfântul Ioan Botezătorul, Apostolul Petru și Apostolul Pavel***, secolul al XIV-lea. Icoane monumentale de la Catedrala Adormirii Maicii Domnului, Vladimir. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

Pe lângă aceste tipuri feminine, de-a lungul vieții sale Rubliov a pictat aproape întreg ciclul iconografiei grecești în frescă și este normal să ne întrebăm cum a abordat tipurile masculine, strict ascetice, rigide, chiar mohorâte, care abundau în arta bizantină. În Biserica Mântuitorului nostru din Pădurea de Pini de lângă Moscova se află o icoană faimoasă a *Schimbării la Față*. După restaurare, a fost recunoscută ca fiind o capodoperă datorită eleganței, culorilor estompate ale pielii și delicateții sale, făcând parte, prin prisma sentimentului pe care îl transmite, din operele lui Rubliov (18). Trebuie să recunoaștem că până ce nu suntem siguri că originalele aparțin lui Rubliov, nu putem ști cu certitudine dacă avem în față un asemenea original. Compoziția *Schimbării la Față* în frescele de la Vladimir diferă de cea a icoanei: acolo munții formează un întreg, pe când în icoană sunt desenați ca niște stânci ascuțite; de asemenea, veșmintele sunt mult mai simple, nu au la fel de multe pliuri ca în icoană și se apropie mai mult de stilul bizantin. Bineînțeles, frescele nu au fost pictate de Rubliov însuși, ci de elevii acestuia sau de meșterii săi asistenți și acesta poate fi motivul pentru care nu redau schița care probabil a fost creată special pentru icoană. Icoana se distinge în special prin delicatele ei reflexe bicolore: pe violet închis *(bakan),* reflexele sunt de o culoare turcoaz-deschis, așa cum în lucrările lui Giovanni Bellini apar tonuri mătăsoase; expresia este puțin exagerată, transmițând un sentiment excesiv și o reverență forțată. Ca întreg, pictura icoanei demonstrează o strânsă legătură cu icoanele italiene și chiar cu tablouri din secolul al XV-lea, dar trebuie să recunoaștem, în același timp, că este o lucrare de sine stătătoare și independentă prin maniera de a adapta tipurile grecești.

În general, secolul al XV-lea a fost pentru iconografia rusească, în școlile sale din Novgorod și Suzdal, o perioadă de naționalizare, în care arta și iconografia creștină au fost influențate de stilul rusesc. Până la această perioadă, totul fusese în mare parte dominat de arta grecească sau era vorba pur și simplu de lucrări de atelier atât de grosolane, încât nu aveau nicio trăsătură aparte și erau numai creații formale. Pe viitor, istoria artei rusești va trebui să se dedice revelării acestui proces interesant, prin care un meșteșug mimetic s-a transformat într-o artă națională conștientă și a modului în care, pentru prima dată, poporul a cerut niște opere de natură spirituală și artistică. Însă această problemă nu s-a întâlnit nici măcar în Vest, cu excepția Italiei și a Franței, unde această mișcare și-a putut urma cursul mai ușor, datorită forței ei impresionante. Situația a fost foarte diferită în Rusia, unde condițiile de viață și de civilizație erau mai dificile, atât în Novgorod, cât și în regiunile din nord-est colonizate de ruși, unde nu exista o producție de alimente, și de asemenea în Moscova, care își atrăsese asupra ei partea centrală a Rusiei europene, însă care nu a reușit până în 1480 să iasă victorioasă în lupta împotriva puternicei hoarde a tătarilor. Fenomenele artistice din Rusia au fost de aceeași natură ca și cele din Occident, însă forța acestora a fost incomparabil mai redusă atât în ceea ce privește cantitatea, cât și calitatea lucrărilor. Spre exemplu, deși putem identifica în Rusia o multiplicare similară a icoanelor și deși școlile de pictură a icoanelor se înființează chiar și în îndepărtatele mănăstiri din nord, totuși acestea tind spre o stilizare a picturii icoanelor, condamnată de resursele generale ale poporului să păstreze vechiul nivel de amator, ridicându-se arareori la nivelul de perfecțiune sau de execuție a comenzilor ce aduceau câștiguri semnificative. Un aspect și mai important este acela că analiza istorică trebuie să dovedească faptul că și în acest mediu dificil al lucrărilor grosolane de amator și-au făcut apariția activitățile de gândire și spirituale, precum și creațiile artistice.

În primul rând, în această perioadă icoanele pentru închinăciune încep să capete o identitate proprie; devin un obiect comun pentru toate segmentele societății, de la boierii sau negustorii bogați, care își puteau permite să-și ridice un paraclis sau un altar pentru icoane, și până la țăranul care își agață icoanele în ‚colțul cel mai curat' (101) al casei sale. Multiplicarea icoanelor provine din multiplicarea tipurilor sau a actelor religioase organizate pentru slăvirea lui Hristos, a Fecioarei, a sfinților și în cadrul diferitelor festivaluri. Pe măsură ce acestea au crescut ca număr, au devenit mai simple și, ca urmare, copiile produse de amatori au început să se răspândească, potrivit instinctului de a repeta un tip care a devenit familiar. La Novgorod, tipul nu iese din tiparul rigid al icoanelor, dar la Suzdal, pe

80. ***Schimbarea la Față***, secolul XIV. Mozaic bizantin, Biserica Sfinților Apostoli, Tesalonic.

81. ***Anastasis*** (numită eronat ***Coborârea în Iad***), a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Tempera cu ou pe panou din lemn de lămâi, 149 x 109 cm. Institutul de Stat pentru Cercetări și Restaurări, Moscova.

82. ***Anastasis*** (numită eronat ***Coborârea în Iad***), secolul XV. Tempera cu ou, grund, pe pânză, 32,2 x 27 cm. Muzeul Rus de Stat, Sankt Petersburg.









măsură ce sunt copiate, se schimbă expresia și starea pe care o exprimă; în toate locurile, tipul feței și al corpului este naționalizat și este înlocuit de cel al slavilor din Novgorod sau cel a Marii Rusii.

Potrivit ciclului religios, ne vom începe studiul asupra tipurilor iconice cu însuși Mântuitorul. Tipul bizantin al *Pantocratorului*, celui Atotputernic, reprezentat sub forma unui Dumnezeu-bărbat, Iisus Hristos, este foarte similar în măreția sa cu mozaicurile din secolul al XI-lea și al XII-lea din Grecia, Constantinopol, Sicilia și Veneția, suferind o schimbare în forma sa iconică. Minunata icoană grecească a Mântuitorului, aflată în Muzeul Rus de Stat, cu portretul donatorilor (niște nobili bizantini faimoși din secolul al XIV-lea), încă mai păstrează ceva din rigiditatea chipurilor din mozaicuri. Însă copiile ulterioare ale aceluiași tip de mozaic, deși păstrează trăsăturile, îndulcesc expresia și redau chipul unui Mântuitor mai blând (102). Printre cele mai importante icoane din Novgorod venerate încă din vechime se numără și *Maica Domnului din Tihvin*, despre care am vorbit deja.

Spre deosebire de școala de la Suzdal, adepții celei din Novgorod au păstrat tipurile mai sobre, precum maiestuosul grup *Hogedetria din Ierusalim*, al cărui exemplu cel mai faimos se află la Moscova, în Uspenski Sobor. Un bun exemplu al școlii din Novgorod din secolul al XV-lea îl reprezintă icoana *Maica Domnului cea Milostivă* (Muzeul Rus de Stat, nr. 1539) – este lucrarea cea mai caracteristică datorită simplității compoziției sale. Pruncul, tulburat de expresia de suferință de pe chipul Mamei Sale, încearcă să-i alunge gândurile atingându-i obrazul și bărbia. Subiectul își ia inspirația din Madonele italiene, însă, bineînțeles, pictorul rus se menține în limitele meșteșugului său: nu trece linia ce îl separă de pictura liberă și, prin urmare, nu redă efectiv ‚tandrețea' Fecioarei. Fața acesteia își păstrează teama tristă și dureroasă, iar ochii Ei nu se întorc spre Pruncul ce i se cuibărește la piept, ci se uită în altă parte; doar mâinile ei Îl strâng instinctiv la piept. Însă nu mai avem Madona lui Lorenzetti, al cărei chip să ne transmită acea ‚tandrețe' – și pictorul italian a rămas la limita meșteșugului: motivul a fost, fără îndoială, faptul că simțea că arta lui nu putea exprima sentimente vii.

Foarte interesantă este figura Sfântului Ioan Botezătorul de la Muzeul Rus de Stat, o copie de tip Novgorod a unui tip necunoscut din Serbia sau a unui tip slav sudic. Bineînțeles, iconarii din Rusia au considerat-o ca fiind grecească, însă o comparație cu originalele grecești scoate la iveală o diferență esențială: cea mai apropiată paralelă este în frescele din Jiha, Serbia. Tipic acestora este ovalul prelung și slab al feței, buclele groase de păr de pe cap, umeri și barbă (manualele de pictură vorbesc în mod constant de buclele încâlcite ale Sfântului Ioan). Apoi, avem nasul încovoiat, lung și subțire și, în sfârșit, expresia tristă, aproape deprimată. În general, în arta rusească, Ioan Botezătorul are o înfățișare maiestuoasă, dar o expresie mai degrabă blândă decât melancolică. Icoanele de tip Novgorod ale celor mai importanți sfinți, ce datează din secolul al XV-lea, sunt și mai variate, atât în compoziție, cât și în maniera de execuție. Încă se mai produceau lucrări ieftine de atelier, foarte grosolane și neglijente, dar paralel cu acestea încep să apară icoane extrem de rafinate, pictate cu o abilitate nemaipomenită. Evident, primul tip de icoane era destinat pentru oamenii simpli, iar al doilea pentru cei din clasele mai înalte. Această diferență ne ajută, într-o anumită măsură, să apreciem popularitatea anumitor sfinți în cadrul anumitor clase și să constatăm credințele din spatele icoanelor mai multor sfinți. *Sfinții Gheorghe, Dumitru, Teodor Stratilat, Boris și Gleb* sunt pictați în stilul mai rafinat, în timp ce icoanele *Sfinților Ilie, Vlasie, Niceta Martirul, Nicolae Taumaturgul, Ioan Botezătorul* sunt multiplicate în cópii rudimentare și ieftine.

Există foarte multe icoane ce înfățișează un războinic pe cal, atât în Muzeul Rus de Stat, cât și în toate colecțiile private importante. Aceste icoane provin de la Novgorod și de la Suzdal și sunt interesante pentru compoziția și maniera specială în care sunt pictate. Caracteristicile care le diferențiază de celelalte icoane sunt tipurile sfântului și ale calului, precum și modul în care stilul artistic se adaptează acestor diferențe; corespondența dintre formă și conținut ne convinge că ipotezele noastre sunt fondate. Tipul *Sfântului Gheorghe*, care este bizantin la origini, este diferit. În locul ovalului ideal tipic grecesc, avem un păr cârlionțat caracteristic și sprâncene înalte, ce se unesc deasupra nasului încovoiat. Cu alte cuvinte, spiritul antichității poate fi readus la viață prin tipul

83. Sfântul Gheorghe călare, cu scene din viața lui, secolul XIV. Muzeul Rus de Stat, Sankt Petersburg.

renascentist al tânărului. Odată cu acestea, apare și schimbarea în temperamentul războinicului; fie se ridică mai sus în șa, pentru a da mai multă forță loviturii sale cu sulița, fie își străpunge monstrul calm și fără greșeală. Și balaurul se schimbă – în locul unei șopârle lungi sau al unui crocodil, devine un șarpe cu aripi fantastice.

Ușor diferite, dar în același stil curtenitor al pictorilor de curte, sunt și compozițiile înfățișându-l pe *Sfântul Dimitrie izvorâtorul de mir*: ‚strategul' stă pe tron și zdrobește sub picior un dragon pe moarte sau vasilisc. Este surprinzător faptul că această temă este abordată la Novgorod în icoane ce datează din prima jumătate a secolului al XV-lea, însă versiunile de la Moscova încă nu au fost consemnate. Icoanele *Înălțarea la cer într-un car de foc a Profetului Ilie* sunt în totalitate inspirate din modelele greco-balcanice, compoziția datând din secolul al V-lea. De fapt, icoanele de la Novgorod (103) amintesc de compoziția grecească sau elenă ce apare, de exemplu, pe ușile sculptate ale Bazilicii Sfintei Sabina de la Roma (104). La fel ca în apoteozele antice, Ilie, aflându-se într-un car înăuntrul unui cerc de foc sau cu flăcări, ce ies asemenea aburului din gura cailor aprigi, se înalță spre cer, arătând spre mâna lui Dumnezeu, ce apare în colțul de sus într-o aureolă și care semnifică voința divină. Un înger zburător poartă în sus cercul de foc. Mai jos, profetul Elisei, uluit și consternat la vederea acestora, se agață de mantia stăpânului său și este dus de acolo.

Mult mai interesante sunt icoanele sfinților locali venerați în regiunea Novgorod. Pictorii de icoane au trebuit să compună aceste icoane potrivit schemei tradiționale, dar fără niște modele reale. Un exemplu este icoana fixă *Sfinții Vasile și Spiridon* din Biserica Sfântul Vasile de la Novgorod. Sfinții sunt înfățișați stând pe tron în partea de sus a icoanei, de unde cad munții împărțiți în stânci mici ascuțite (în limbajul tehnic al pictorilor de icoane, *peatociki,* 'călcâie'). Pe munte și la poalele lui se află o turmă de boi, cai, oi și, alături de ei, lei. În același stil a fost pictată și icoana *Sfinții Flor și Lavru*, foarte populară în regiunea Novgorod, aceștia fiind patronii curselor de cai; de-a lungul râului sunt pictate numeroase pajiști. *Sfânta Paraschiva (*105) ocupă un loc remarcabil în iconografia din Novgorod, ea fiind cea care, cu foarte multe secole în urmă, a devenit patroana comerțului dintre slavii din Balcani și din nord-vest. Legenda vorbește de două Paraschive, o martiră romană din perioada domniei lui Antonius, și una care a pătimit la Iconium în timpul lui Dioclețian. Numele i-a fost dat de părinții ei, care sărbătoreau acea zi sfântă prin post și rugăciune. Dar cea de-a cincea zi a săptămânii (106) fusese dedicată dintotdeauna femeilor și era sărbătoarea femeilor sfinte și a virginelor. Este interesant să observăm că icoanele Sfintei Paraschiva au păstrat pentru mult timp tipul creștin al diaconițelor, ce purta deasupra rochiei ei de aristocrată o basma specială, care îi acoperea capul și ale cărei margini îi atârnau pe umeri; acesta este patrafirul ce marchează ordinul diaconițelor care iau locul diaconilor.

Vom încheia acest capitol menționând apariția la Novgorod a icoanelor ce înfățișează familii întregi, numite ‚*Rugăciunea' (molenie)* acelei familii. Din fericire, la Muzeul din Novgorod este păstrată o asemenea icoană, ce poartă o inscripție de la sfârșitul secolului al XV-lea. ‚Slujitorii Domnului Grigorie, Maria, Iacob, Ștefan, Eusebiu, Timotei, Antim și copiii lor se roagă Mântuitorului și Fecioarei Născătoare de Dumnezeu pentru păcatele lor'. Această inscripție a avut și o dată, însă acum este imposibil să distingem dacă icoana datează din 1475 sau 1493; stilul ei ar confirma cea de-a doua dată. Icoana prezintă două povești: sus avem un *Hristos Pantocrator*, Mântuitorul pe tron cu Biblia deschisă în mâna stângă, la dreapta lui – Fecioara, Sfinții Mihail și Petru, la stânga lui – Sfântul Ioan Botezătorul, Gavriil și Pavel. Siluetele sunt tipice prin înălțimea lor excesivă și desenul cutelor, astfel încât putem considera stilul ca aparținând secolului al XVI-lea, ai cărui reprezentanți îi vom prezenta în Capitolul VI. Mai jos, avem un șir monoton, format din membrii familiei, patru de o parte și trei de cealaltă, între grupuri aflându-se doi copii desenați la o scară mai mică, stând cu toții în picioare și ridicându-și mâinile într-o atitudine similară de rugăciune. Podeaua este acoperită cu un *seme* de stele, având un desen asemănător covoarelor și bare scurte: acestea sunt caracteristice lucrărilor de la Novgorod din ultima parte a secolului al XV-lea și apar și în alte icoane aflate la Muzeul Rus de Stat și în Colecția Novgorod.

84. Arhanghelul Mihail
(panou de pe un Deisis), secolul XV. Tempera cu ou pe lemn de lămâi, 33 x 50 cm. De la Biserica Înălțării Sfintei Cruci, Drohobâci, regiunea Lviv, Ucraina.

85. Sfântul Ioan Hrisostomul
(panou de pe un Deisis), secolul XV. Tempera cu ou pe lemn, 93 x 50 cm. De la Biserica Înălțării Sfintei Cruci, Drohobâci, regiunea Lviv, Ucraina.

86. Sfântul Ioan Botezătorul
(panou de pe un Deisis), secolul XV. Tempera cu ou pe lemn, 93 x 50 cm. De la Biserica Înălțării Sfintei Cruci, Drohobâci, regiunea Lviv, Ucraina.











Secolul al XVI-lea

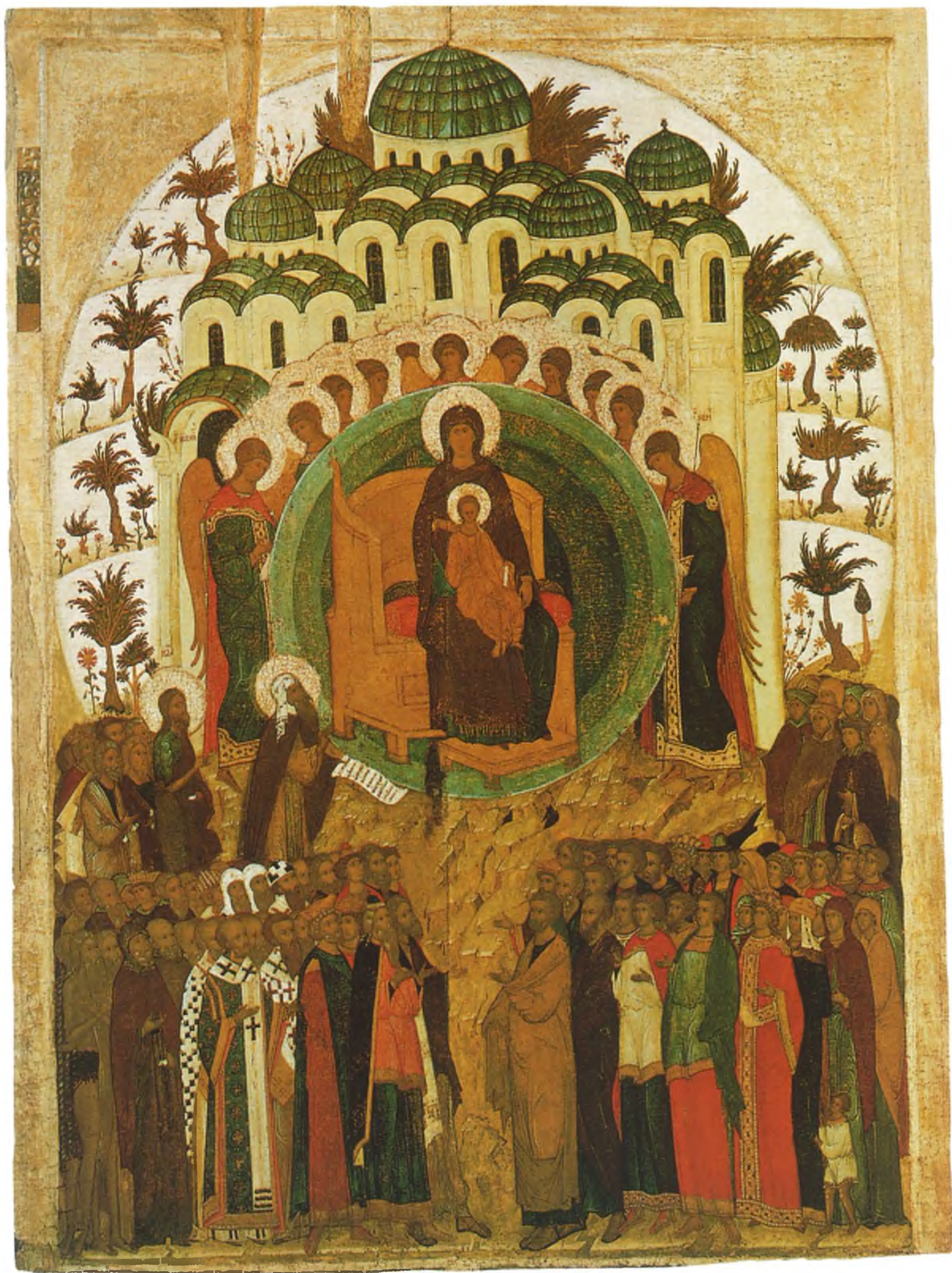
Subiecte mistice și didactice (scolastice)

Operele de artă trebuie analizate din două puncte de vedere: unul al formei artistice și celălalt al conținutului spiritual, însă acestea formează o singură analiză, deoarece forma și conținutul sunt condiționate reciproc și sunt strâns legate una de cealaltă. La o primă privire teoretică, s-ar părea că forma este cea esențială, deoarece forța acesteia condiționează posibilitatea exprimării subiectului dezbătut. Atitudinea aceasta este normală și necesară atâta timp cât arta funcționează independent de orice altceva, dar, atunci când începe să împrumute elemente de la diverse modele externe, maniera dezvoltării ei se schimbă și, odată cu ea, și maniera demersului artistic. În mare parte, aceasta a fost poziția artei europene încă de la începutul secolului al XVI-lea, atunci când marea mișcare artistică ascendentă pe care obișnuim să o numim Renaștere și-a incheiat activitatea și a fost obținut tiparul artistic bine definit recunoscut de mai toată Europa sau, cel puțin, general acceptat ca fiind perfect și ca singura bază imaginabilă pentru progresul ulterior. Acesta a fost punctul culminant al procesului creativ în arta religioasă franceză, după aceea instalându-se o perioadă a dezinteresului care a distrus nenumărate capodopere ce împodobeau bisericile de la sfarșitul Evului Mediu. Următorul pas l-a constituit dezvoltarea rezultatelor atinse de geniul și priceperea unor maeștri precum Rafael, Michelangelo și Da Vinci și, în același timp, o celebrare a lor ca întruchipare a perfecțiunii în artă, cel puțin în ceea ce privește forma. Cercul artiștilor responsabili pentru această evaluare estetică a proclamat perfecțiunea atinsă de cei sus-numiți drept model la care, laolaltă cu antichitatea, toți ar trebui să se raporteze. În consecință, Europa de Est s-a grăbit să adopte anumite forme de artă și să le aplice propriilor meșteșuguri religioase, cu atât mai mult cu cât în secolul al XVI-lea Vestul încă trata subiecte religioase. Faimosul Panselinos, în timp ce lucra la Protaton pe muntele Athos în jurul anilor 1540, a folosit modelele artistice ale Italiei cu scopul de a aduce un suflu nou în arta bizantină, utilizând formele și metodele picturii italiene, și se știe că Panselinos nu era singurul care făcea asta. Panselinos poate fi regăsit în antologiile despre pictorii greci ca fiind singurul reprezentant al unui anumit nivel de pricepere artistică, deși este menționată și pictura italo-cretană cu reprezentantul ei cel mai de seamă, Teofan Cretanul, care lucra aproximativ în aceeași perioadă la decorarea bisericii principale din mănăstirea de pe muntele Athos, în 1535. Singura deosebire dintre aceste două școli era una de manieră, ele neaflându-se în opoziție una față de cealaltă. Cu toate acestea, Panselinos nu este considerat a fi un reprezentant al artei venețiene de pictură religioasă în același fel în care putem vorbi despre italo-cretani, având în vedere faptul ca atât arta vențiană, cât și cea cretană au aceeași gamă bogată de culori puternice pe care au împrumutat-o și celor derivate din ele. Stilul icoanelor din sec. al XVI-lea, fie ele rusești sau grecești (atât cele de la Novgorod, cât și cele ale școlilor moscovite timpurii), are ceva în comun cu meșteșugul italian al sec. al XVI-lea și cu colorația venețiană. Dar impresia generală continuă să fie aceea că pictura religioasă greacă, în toate aspectele sale, s-a dezvoltat în strânsă legatură cu tipul fundamental bizantin. Acest lucru face ca toate interogațiile

87. ***Preamărirea Fecioarei, „Tu ești bucuria noastră”,*** Rostov Veliki, a doua jumătate a secolului al XVI-lea, 154 x 120 cm. De la biserica din satul Troița-Bor de pe lângă Rostov Veliki. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

88. Atelierul lui Dionisie, ***Preamărirea Fecioarei, „Tu ești bucuria noastră”***, secolele XV-XVI, 146 x 110 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

89. Vanivka și Zdvijen, ***Nașterea Maicii Domnului***, secolul XVI. Vanivka (în prezent în Polonia). Muzeul Național, Lviv.





legate de influența vestică asupra artei europene să fie subtile și complicate. Este un caz de procese artistice similare desfășurate simultan, dar care și-au urmat cursul separat.

Și mai surprinzătoare și reprezentativă este paralela dintre Est și Vest care poate fi stabilită în legatură cu conținutul artei religioase. La sfârșitul secolului al XV-lea pictura pe icoane a Greciei estice și, mai apoi, cea a Rusiei au început un proces îndelungat de extindere a subiectelor tratate în sensul includerii unui număr de teme mistice și didactice necunoscute până atunci Bizanțului. *Sfânta Sofia – Înțelepciunea Divină*, o idee de mult familiară artei bizantine, dar care a fost îmbrățișată de-abia la sfârșitul secolului al XV-lea, când o găsim reprezentată într-o icoană grecească; *Cel Născut din Tată – Dumnezeu-Cuvântul; Moștenirea lui Dumnezeu; Toată suflarea să-L laude pre Domnul; Veniți și îmbrățișați-L pre Domnul, în trei Chipuri; Cele șase zile; Și Dumnezeu s-a odihnit în a șaptea zi; Crezul; Tatăl Nostru; Pe Tine te slăvim, Theotokos; Tu ești Bucuria noastră, Preacurata* (Maica Domnului Născută Fecioară), *toată zămislirea; Rugăciunea lui Theotokos; Tufișul în flăcări; Sfânta Fecioară* (76); *Biserica Arhanghelului Mihail; Biserica Arhanghelului Gavriil; Sâmbăta Mare; Penticostalul; Liturghia* (77); *Buna-Vestire; Revelația lui Eulogius; Refacerea Bisericii Învierii* și altele de acest fel.

Odată cu apariția temelor didactice, în secolul al XIV-lea, iconografia Bisericii Răsăritene s-a complicat substanțial. Asta a afectat deopotrivă compoziția *Faptelor* care spuneau povestea lui Hristos, a Fecioarei Maria și a Bisericii și subiectul iconostasurilor. În acestea apăreau ordine sau ranguri monastice de profeți și patriarhi, reprezentări ale gânditorilor antichitătii, parabole și subiecte edificatoare, didactice, anecdotice din viața monastică, toate foarte eterogene și cu o mulțime de personaje. O trăsătură a acestor compoziții este aceea că sunt mai mult literare decât artistice, multe dintre ele încorporând rugăciuni, cânturi și formule folosite în cadrul serviciului religios, dar descoperirea pasajelor din textele rusești și grecești care le-au dat naștere și așezarea acestora în ordine cronologică cere un efort destul de mare. Tot ce putem face este să selectăm câteva exemple de seamă din această categorie și să le redăm doar în versiunile ulterioare. Dacă aplicăm acestui grup aparte eticheta de „icoane didactice", care ne va fi de folos până reușim să găsim una mai potrivită, vom lăsa automat deoparte prejudecata cu care unii cercetători abordează subiectul – o prejudecată care îi face să găsească un simbolism profund mistic în aceste icoane, pe care îl atribuie spiritualitații poporului rus. De fapt, acest simbolism a fost instituit de pictura bisericească greacă a secolului al XV-lea și al XVI-lea. Nu putem încă demonstra originea greacă a tuturor acestor teme, dar descrierile întâlnite în enciclopediile despre pictorii greci sunt dovezi la fel de concludente ca și operele de artă în sine, și trebuie avut tot timpul în vedere faptul că un studiu aprofundat al icoanelor din Grecia estică ne poate revela multe lucrări originale. La fel de greșit este să negăm existența unei părți mistice la modelele grecești; o manieră simbolică de a prezenta ambele subiecte și detalii a fost practica constantă a artei creștine încă de la începuturile picturii de icoane în Est. Bineînțeles, nu putem nega faptul că astfel de subiecte didactice i-au încurajat atât pe călugării, cât și pe laicii din vechea Rusie să muleze o interpretare prost înțeleasă pe o delectare conștientă, superioară, extrasă din interpretari forțate și divinații edificatoare.

Bineînțeles, la baza tuturor subiectelor iconografice se află religia, iar credința este nedespărțită de descrierile mistice. Preocuparea noastră este să clarificăm această bază religioasă. Totuși, asta nu înseamnă că trebuie sa căutăm o semnificație simbolică sau o iluminare spirituală în faptul că leii aflați de o parte și de cealaltă a lui *Daniel* sunt pictați în două culori vii diferite.

Elementul principal al acestor inovații este numărul mare de personaje (care este uneori de domeniul sutelor) introduse în compoziție și peisajul architectural complicat necesar poziționării acestora. În Vest, în special în Italia, motive derivate din ilustrațiile manuscriselor au trecut rareori în pictura murală, din simplul motiv că această provincie se specializase deja și își săvârșise ciclurile iconografice. Cu toate acestea, la Padova și, mai ales, la Veneția întâlnim pictori care creează de-a lungul aceleiași linii didactice și care împrumută foarte mult din manuscrisele inluminate, mulțumită picturii iconografice grecești și greco-italiene care înflorise acolo.

90. ***Cel Născut din Tatăl***, 1553-1554, un panou dintr-o icoană cu patru fețe. Catedrala Buna-Vestire din Moscova.

91. Vanivka și Zdvijen, ***Descoperirea și înălțarea Sfintei Cruci***, jumătatea secolului al XVI-lea. În lateral, de la stânga la dreapta, sunt reprezentate: Intrarea în Ierusalim, Sfânta Treime a Vechiului Testament, Schimbarea la Față, Penticostalul, Răstignirea, Botezarea lui Hristos ori Teofania, Coborârea de pe Cruce, Înmormântarea și plângerea, Anastasisul (numit eronat Coborârea în Iad), Înălțarea, Nașterea lui Hristos. Provine din Zdvijen (în prezent în Polonia). Muzeul Național, Lviv, Ucraina.

92. Andrei Rubliov, ***Ospitalitatea lui Avraam sau Sfânta Treime***, în jurul anului 1420, 142 x 114 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.









Titlul *Sofia - Înțelepciunea lui Dumnezeu (Sofia Premudrost' Bojia)* este purtat de două creații total diferite. Prima, o lucrare din Novgorod, apreciată mai apoi la Moscova, a luat naștere dintr-o interpretare străveche a unei psaltiri ilustrate. Aceasta ne prezintă un înger într-o biserică susținându-i tavanul; un înger în flăcări este așezat pe un tron, avându-i alături pe Fecioara Binecuvântată și pe Sf. Ioan Botezătorul. Mai târziu, acestei icoane i-a fost atașat un subtitlu special care să explice faptul că îngerul ține locul ființei duale întruchipate de Iisus Izbăvitorul: „Tu ești cel mai frumos dintre oameni" (Ps. xiv. 2).

Versiunea mai recentă, foarte cunoscută la Kiev, suprapune termenului grecesc Sophia conceptul occidental de Înțelepciune (vezi Proverbe) (pag. 204), reprezentat de Fecioară, punctul central al temeliei bisericii creștine; aceasta este, evident, o copie a unui original grecesc, răspândit în Rusia de Sud odată cu influența moldo-valahă.

Ca reprezentări dogmatice ale Sfintei Treimi putem menționa *Cărbunele lui Isaia* (Isa. vi. 6) și *Puterile Domnului*, sau Domnul Savaot, printre heruvimi și serafimi, Fecioara Maria intervenind în favoarea muritorilor și un cerc cu Emanuel. O redare mai simplă este cea din *Paternitatea:* Dumnezeu Tatăl așezat pe tron ținându-l pe Emanuel pe genunchi și Duhul Sfânt pogorându-se asupra lor sub forma unui porumbel: sau, într-o reprezentare mai târzie, Tatăl și Fiul stând alături. O temă des întâlnită este *Mântuitorul în tăcere (Spas Blagoe Molceanie),* care aduce în prim-plan

93. ***Maica Domnului Apărătoarea, „Pokrov"***, secolul XVI. Colecție privată.

94. Franghias Kavertzas, ***Preamărirea Fecioarei, „Tu ești bucuria noastră"***. Școala cretană, 1640. Colecția Roger Cabal.

un înger pe jumătate vizibil, cu brațele încrucișate pe piept într-un nimb stelar, reprezentându-l pe Iisus înaintea Întrupării. Aceasta este cea mai interesantă dintre imaginile evlavioase populare; prin însuși subiectul ei ar trebui să tempereze emoțiile negative ale vieții și să instituie o atmosferă de pioșenie, de rugăciune. Acest efect ar trebui să fie produs de cea mai exaltată dintre ideile religioase, aceea că Fiul Omului ne-a facut să-l înțelegem pe Dumnezeu ca fiind aproape de om, Tatăl Ceresc al fiecăruia dintre noi.

Pe de altă parte, teme ca *Slăvit fie numele Domnului* și *Toată suflarea să-L slăvească pre Domnul,* având-și originea în Psalmii cxviii, cxix, cl, derivate fiind din psaltirile iluminate, au predominat începand cu sfârșitul secolului al XV-lea și până în secolul al XVII-lea. Acestea erau elaborate și foarte expresive: redate la o scară supradimensionată, cu multe figuri umane și animale, ele produceau un efect monumental prin acoperirea totală a laturilor principalilor piloni ai bisericilor din Novgorod, Pskov și Moscova. La greci, această temă acoperea doar pereții coridoarelor și pe cei ai porticurilor, dar în Rusia totul a devenit mai mult decât edificator.

Cel născut din Tată și Dumnezeu Cuvântul era un subiect privilegiat printre pictorii de icoane moscoviți din secolele al XVI-lea și al XVII-lea. Este un exemplu extrem de gândire scolastică neliniștită. La început, pânza era de dimensiuni normale, dar cu timpul a devenit din ce în ce mai mică, până ce a ajuns la 20 cm înălțime. Aceasta este una dintre icoanele care au stârnit cel mai mult indignarea clericului Viskovatâi. Părțile care compun întregul sunt conectate doar prin anumite elemente exterioare: ele sunt produsul unei încercări scolastice de a găsi o soluție la problemele pământești întâmpinate de Dumnezeul-Om.

În partea superioară a imaginii, în centru, flancat de îngerii „Soarelui" și ai „Lunii", este așezat un medalion cu inscripția: „Să-i preamărim pe Tatăl și pe Sfântul Duh ", cele două personaje ale Sfintei Treimi prezente în medalion. Dedesubt stau cuvintele „Mântuiește-ne", iar în jurul icoanei se pot citi următoarele: „Unul, Fiul lui Dumnezeu" și „Sfânta Treime". Acest oval este susținut de „Îngerii Domnului". În el se află Iisus Hristos printre Heruvimi, ținând un medalion cu cele Patru Fiare și un pergament cu mesajul „Cuvântul lui Dumnezeu, născut, nu făcut, fără de început și fără de sfârșit". La dreapta Lui, înconjurat de clădiri inscripționate cu „Pocalul Mâniei Domnului", stă un înger cu o cupă, iar în spatele său –, Fecioara Maria. În jurul acesteia, înrămate, apar cuvintele „Cel care spre binele omenirii a fost întrupat prin Fecioara Maria și a devenit om", iar dedesubt „ca mai apoi să fie crucificat, Iisus Hristos". De cealaltă parte, un înger înconjurat de cuvântul „Sfânt", având în spate clădiri pe care se poate citi „Dumnezeu s-a pogorât din Sion pentru a-i judeca pe oameni". Mai jos, în centru, *Pieta*, un motiv vestic, redenumit în rusă „Mamă, nu vărsa lacrimi pentru mine", apare într-o icoană separată, cum, de altfel, apare și *Prohodul,* numit și *Vinerea Seacă*, o altă preluare vestică strâns legată de avântul iconografiei Patimilor în secolul al XV-lea. Aceluiași grup îi aparțin reprezentări ale Crucificării, amestecate cu imagini ale arsenalului Patimilor și explicațiile de rigoare.

Înrudite cu aceste scene ale Patimilor sunt trei noi achiziții din seria Faptelor: icoana realizată pentru *Penticostal*, care celebrează prima predică a lui Hristos în templu; *Procesiunea Adoratei Cruci pe care și-a dat Viața Mântuitorul nostru* și *Sfânta Buna-Vestire.* Ele sunt de interes general, deoarece exemplifică felul în care tradițiile religioase străvechi au fost conservate în cadrul bisericii ortodoxe ruse și și-au făcut drum în viața celor din vechea Rusie. De exemplu, *Procesiunea Sfintei Cruci* amintește de o veche sărbătoare ținută în Bizanț la 1 august, în afara zidurilor cetății, pentru a celebra sfințirea unui izvor și a unui bazin cu o bucată din Crucea Sfântă. Sus de tot se află o biserică alcătuită din cinci naosuri, iar în fața acesteia este Hristos însoțit de Fecioara Maria și de Sf. Ioan Botezătorul *(Hristos Pantocrator).* În spatele acestora îi putem vedea pe Sf. Ioan Hrisostom și pe Sf. Vasile cel Mare. În josul pânzei sunt așezați „bolnavii din bazin". Ceea ce este ciudat e că în icoană nu poate fi vazută nicio cruce. Medalionul îi arată pe „Sfinții Martiri Macabei: șapte frați de sânge, mama lor fiind Salomonea, iar învățătorul – Eleazar", a căror celebrare se ținea în aceeași zi.

95. Mântuitorul nostru, Ochiul cel Neadormit,
sfârșitul secolului al XIII-lea.
Muzeul de Icoane,
Recklinghausen, Germania.


МР ѲУ
АРХАНГЕ · МИХАИ


ІС
ХС

Să trecem la *Sfânta Buna-Vestire a noului an.* Această icoană deosebită descrie celebrarea care consfințea începutul anului, la 1 septembrie. Subiectul este predica lui Hristos la Nazaret (Luca, iv. XVI-19), care începe cu spusele din Sfânta Scriptură „Duhul Domnului e peste mine" și se termină cu „să vestesc anul bineprimit al Domnului". Nu se cunoaște nicio icoană greacă cu acest subiect. Această icoană remarcabilă (de fapt, o copie a uneia executate la cererea Stroganovilor) ne înfățișează nu Nazaretul, ci templul din Ierusalim (deși zidurile cetății sunt de factură rusească), având în față o curte deschisă în care este așezată o tribună pentru predicator între grupul „evreilor" și cel al „apostolilor." Ideea era ca celebrarea noului an să aibă loc într-o formă acceptată și de creștini.

Un alt subiect edificator este ilustrarea Genezei, numită *Și Dumnezeu s-a odihnit în cea de-a șaptea zi.* Aceasta trebuia să le reamintească creștinilor, în ziua de sabat, povestea primelor zile ale Facerii, Căderea și primul păcat al lui Cain. În partea superioară, Creatorul este reprezentat ca Dumnezeu Tatăl; acest lucru este împotriva regulii grecești care permite reprezentarea lui Dumnezeu doar ca Dumnezeu Omul, Dumnezeu Cuvântul sau sub forma îngerului, mesager al Marelui Sobor al Sfintei Treimi. De o parte a acesteia îl găsim reprezentat pe Dumnezeu Tatăl „cel puternic", în mijlocul aștrilor sau ca gazdă a Raiului, și un medalion cu tema bizantină *Sfânta Maria făcând semnul Crucii,* ținând la rândul ei un medalion cu Emanuel. Tot aici îl avem și pe Dumnezeu Fiul așezat pe tronul ceresc, avându-l în față pe Fiul său crucificat, care ține în mână sulul Scripturii. Dedesubt este pictată o imagine a Raiului, înfățișat ca o grădină populată de tot soiul de animale.

Mântuitorul nostru, Ochiul cel Neadormit este un subiect simbolic, foarte popular printre pictorii de frescă greci, care a trecut în pictura rusească de icoane de mai târziu, devenind parte din gama de subiecte care ilustrau *Acatistul Sfintei Fecioare.* Este, de fapt, o întâmplare din Fuga în Egipt, transpusă de greci într-o scenă fantezistă. Fiul adormit este întins în mijlocul unei grădini, pe o canapea, cu ochii deschiși. Somul îi este vegheat de Mama Sa și de un înger care ține instrumentele Patimilor. Un alt înger îl răcorește cu un evantai.

Un număr mare de subiecte didactice și simbolice a fost închinat Fecioarei Maria, începând cu sfârșitul secolului al XV-lea. Pe primul loc ar trebui pusă icoana intitulată *Soborul Născătoarei de Dumnezeu;* aceasta dă viață semnificației unei sărbători speciale organizate pe 26 decembrie, ziua imediat următoare celebrării Nașterii Domnului. Ea ilustrează mecanic imnurile principale ale slujbei de Crăciun și are un caracter didactic restrâns. O reminiscență ciudată a epocii străvechi este aceea că Pamântul și Deșertul sunt personificate aducând darurile de rigoare, respectiv peștera și ieslea. Trebuie adăugat că un detaliu precum iarba din iesle trebuie luat ca atare, literal, și văzut ca fân și atât, nu ca un simbol al renașterii care s-a produs odată cu Nașterea Domnului. Nici perna obișnuită bizantină, pusă special pentru a te așeza pe ea, nu trebuie văzută ca un sac cu grâne și interpretată simbolic.

Nicio icoană realizată în cinstea Fecioarei Maria nu este mai des întâlnită în biserici decât cea numită *Tu ești Bucuria noastră.* Titlul vine de la un imn care începe astfel: „Întru tine se bucură, Sfântă Fecioară, fiecare ființă; toată ceata îngerilor și întreg neamul omenesc, Raiul cunoscut. Laudă Fecioarelor", imn care succede rugăciunea de consacrare (devoțiune) în liturghia Sf. Vasile. Icoana este, evident, modelată după *Toată suflarea să-l slăvească pre Domnul* și apare în arta greacă; asta nu înseamnă că nu trebuie sa le acordăm un merit special copiștilor ruși care au reprodus aceste modele spre sfârșitul secolului al XV-lea după cel mai apreciat stil de la Novgorod, exemple găsindu-se în Biserica Sfinții Petru și Pavel din Novgorod. Sub titlurile *Rugăciunea către Născătoarea de Dumnezeu* și *Profeții Ți-au anunțat venirea* se ascund compoziții similare care au câștigat aprecierea școlii moscovite, dar în acestea se regăsesc motive vestice nepotrivite artei iconografice. Fiecare profet poartă un sul inscripționat cu un lung citat de preamărire și fiecărui personaj îi este atribuită o emblemă: David și Arca Legământului, Solomon cu miniatura Templului Sfânt; Daniel – piatra, Moise și copacul, Aaron și nuielușa îmbobocită; Zaharia – secera; Iacob – scara; Ezechiel – o poartă; Isaia – o bucată de cărbune; Ghedeon – un ghemotoc de lână; Habacuc, muntele.

96. Mântuitorul în preajma Îngerilor,
a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Muzeul Petrozavodsk, Petrozavodsk, Rusia.

Și mai elaborată este icoana care ilustrează imnul *Pe tine te slăvim, Născătoare de Dumnezeu.* Aceasta este divizată în patru părți, în principiu, asemănătoare între ele din punctul de vedere al compoziției, cu variații mărunte ale grupurilor secunde și ale posturii Fecioarei Maria, fie în picioare, fie șezând. Trebuie să insist și de data aceasta asupra efectului negativ al întorsăturii monastice și didactice date părții artistice a picturii de icoane: un exemplu bun este subiectul intitulat *Vestirea Patimilor.* Spre sfârșitul secolului al XV-lea, influența picturii italiene asupra picturii religioase greco-orientale era atât de mare, încât a fost realizată o icoană cu tema *Patimile Sfintei Fecioare,* care a ajuns mai târziu la Moscova, unde, în onoarea unei icoane miraculoase care purta același nume, a fost fondată marea abație a Patimilor. Fecioara, purtând Copilul pe brațul stâng, îi privește pe îngeri aducând instrumentele Patimilor, crucea și sulița. Arhanghelul Gavriil poartă el însuși o cruce, iar Fecioara își privește Fiul, care s-a făcut mic la pieptul ei și o ține strâns. Așadar, iconografia a inventat o nouă Bună-Vestire, de data aceasta însă veștile fiind rele: Fecioara îl întreabă pe Arhanghel de ce o rănește, amintindu-i de profeția lui Simion, „o sabie îți va străpunge inima", iar îngerul îi răspunde:

„Îi este dat Fiului Omului să sufere mult, să fie crucificat și să se ridice din nou a treia zi".

După modelul *Soborul Născătoarei de Dumnezeu* au fost realizate și *Soborul Arhanghelilor Mihail și Gavriil, Soborul Cetelor Îngerești,* chiar și un *Soborul Tuturor Sfinților* sau *Duminica Mare.*

La început, aceste icoane erau destinate bisericilor, în special celor ale mănăstirilor, în ideea educării maselor și a împodobirii porticurilor, coridoarelor, a pilonilor din biserici și a sălilor de mese; în cele din urmă, au fost puse pe strane pentru a fi venerate cu ocazia sărbătorii tuturor Sfinților. Icoanele acestea cu foarte multe personaje au început să fie multiplicate în scopuri devoționale, mai întâi pentru altare și apoi, pe măsură ce gustul pentru ele s-a dezvoltat, au început să fie produse pentru publicul larg, pentru că era mai ieftin să cumperi o singură icoană în loc de mai multe și exista întotdeauna teama de a nu cădea în dizgrațiile unui anumit sfânt, onorându-i foarte mult pe alții.

Era de așteptat ca parabolele biblice, cu înțelesurile lor edificatoare, să își croiască drum spre ciclul subiectelor didactice, dar nici grecii și nici rușii nu aveau destul spațiu pentru a înfățișa asemenea subiecte în pictura lor murală sau în cea de icoane. Mănăstirile grecești obișnuiau să picteze pereții sălilor de mese sau ai coridoarelor cu istorii precum *Scara Cerească, Fariseul și Vameșul, Fecioarele, Samariteanul* și *Învierea lui Lazăr,* acestea fiind comandate de ruși pentru icoane și *kioț*. De asemenea, povestea *Omului milog* a luat forma unor compoziții rusești și grecești special concepute pentru o serie de ceremonii, deoarece parabola smochinului era citită în lunea de dupa Paști, cea a celor zece fecioare în marțea de după Paști, iar cea a negutătorului a dat numele duminicii dinaintea postului Paștelui. Alte parabole erau în general, pictate doar pe cadrele icoanelor de mari dimensiuni și nu ofereau mare lucru în termeni de compoziție și execuție. Una dintre ele este o reperezentare din secolul XVII a celor zece fecioare, în ea Hristos apărând sub forma lui „Emanuel așezat deasupra heruvimului".

Un grad înalt de elaborare a fost atins de icoanele cvadruple (set de patru), special concepute pentru decorarea stâlpilor pătrați din biserici, încadrându-se astfel în mișcarea de folosire a picturii în scopul educării maselor. Muzeul Rus de Stat dispune de trei icoane de genul acesta: *Luminarea Sfântului Evloghie, Scara Sfântului Ioan Scărarul* și *Povestea omului milog,* picturi extraordinare de Novgorod, datând din secolul al XVI-lea. *Luminarea lui Evloghie* exemplifică o imagine edificatoare în centrul căreia se află un grup de îngeri care împart săracilor aur, argint și pâine sfințită în curtea unei mănăstiri – un simbol al grijii monastice față de cei nevoiași – scena a fost însă divizată în grupuri și i-a fost atribuită o semnificație dogmatică secundară prin introducerea a doi episcopi care se închină plini de evlavie în fața unui pocal așezat pe un altar.

În secolul al XV-lea, iconostasurile au devenit din ce în ce mai încărcate. Mai întai au fost icoanele murale elaborate; de jur împrejurul icoanei unui sfânt al cărui hram îl purta biserica respectivă puteau fi văzute întâmplări din viața lui, scenele acatistului înconjurând imagini ale Fecioarei Maria sau icoanele Faptelor descriind evenimente din viața acesteia, și alte icoane similare realizate în jurul figurii Mântuitorului. Exista orânduirea normală a marilor Fapte, așa cum exista

97. Dionisie, ***Preamărirea Fecioarei, „Tu ești bucuria noastră"***, 1502-1503. Mănăstirea Ferapontov, regiunea Vologda, Rusia de Nord.

98. Atelierul lui Dionisie, ***Maica Domnului Hogedetria***, secolele XV-XVI. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

99. ***Fecioara din Ierusalim,*** Novgorod, jumătatea secolului al XVI-lea, 110 x 80 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.









ciclul lui Hristos Pantocrator. Icoanele educative erau, în aceste cazuri, adăugate în partea inferioară și pe ușile laterale ale iconostasului.

Ușa nordică a iconostasului din Biserica Sfinții Petru și Pavel din Novgorod (începutul secolului al XVI-lea) oferă un exemplu interesant de plan didactic. În partea superioară, așezată pe un tron magnific incadrat de un cerc, Fecioara Maria stă rugându-se, cu mâinile ridicate spre piept și cu palmele deschise; de fiecare parte a ei se află un înger făcând o plecăciune. Peste tot în jur se ridică tulpini și frunze de plante; toate acestea formează cercul Raiului, laolaltă cu Împărăteasa însăși, ca o „grădină secretă”. Această idee vine din scrierile lui Dionisie Areopagitul, care stă el însuși undeva in stânga, în afara scenei înfățișate. Mai jos, în aceeași grădină, întâlnim scena numită *În sânul lui Avraam,* cu cei trei patriarhi: Avraam, Isaac și Iacov, împreună cu sufletele dreptcredincioșilor, avându-l în fața lor pe hoțul pocăit care tocmai intră în Rai ținându-și crucea. Un serafim păzește poarta. În josul imaginii se pot observa un deșert stâncos și o mănăstire. Patru călugări s-au aventurat în afara clădirii și acum privesc cu groază un schelet aflat intr-un mormânt de stâncă: aceasta este *Viziunea Sf. Sisoe,* zis și Sisinie, așa cum se explică intr-o lungă inscripție.

De-abia la sfârșitul secolului al XV-lea, compoziția numită *Sfânta Fecioară Apărătoarea (Pokrov)* a căpătat o formă exactă. Aceasta era inițial o ilustrare a sărbătorii de la 1 octombrie, introdusă pentru a aminti de o străveche legendă, dar care devenise, către momentul in discuție, o reprezentare alegorică a intervenției Fecioarei Maria în favoarea oamenilor pe lângă Dumnezeu Tatăl. Cuvântul *Pokrov* inseamnă acoperământ (pop. *pocrovăț*) și este folosit, de asemenea, cu referire la protecția sau intercesiunea Fecioarei, pe lângă referirea obișnuită la veșmântul acesteia, care este numită numit de altfel *mafori,* cuvânt ce semnifică mai degrabă o mantie decât un văl, ceva care iți acoperă capul și umerii și îți înfășoară întreg corpul. Acesta era, in toată Grecia de est, veșmântul comun al femeilor măritate și al văduvelor. Cuvântul *pokrov* este folosit in cadrul bisericii ruse cu referire la un ritual necunoscut bisericilor grecești și orientale. Sf. Andrei, cel dintâi discipol chemat al lui Iisus *(Iurodivîi),* un sclav scit aflat sub domnia lui Leon cel Înțelept, a văzut-o pe Fecioară intrând in Biserica Sfinții Serghie și Vah, numită mai târziu Vlahernelor din Constantinopol, însoțită de Ioan Botezătorul, de Ioan cel Sfânt și de o suită de apostoli, profeți și sfinți. În timp ce se ruga, Hristos însuși și-a făcut apariția, iar apoi Fecioara și-a petrecut vălul peste cei de față, ca simbol al intervenției sale pentru intreaga rasă umană. Sf. Andrei este însoțit de Epifanie, după care de patriarhul Polieuct, iar priveliștea miraculoasă i se arată și lui deopotrivă. Această viziune care a căpătat formă in secolul al zecelea este o reflectare legendară a unui lucru întâmplat aievea. În biserica greacă nu există o celebrare a acestei viziuni, dar se pare că unul dintre episcopii greci ajunși de timpuriu în Rusia, venit probabil de la Vlaherne, i-a descoperit posibilitățile și a instituit o sărbătoare la 1 octombrie. Această zi îi era închinată Sf. Roman Melodul, diacon al bisericii din Vlaherne, și a trebuit adoptată ca atare. Sărbătoarea este menționată într-un calendar din secolul al XIII-lea, iar prima biserică din Novgorod care îi va purta numele va fi construită în 1305. Majoritatea bisericilor de acest gen datează din secolul al XV-lea și al XVI-lea.

În ceea ce privește reprezentarea pocrovului, s-a ezitat între a-l arăta susținut de îngeri, conform modelelor mai vechi, înfățișând astfel supliciul din Vinerea Patimilor, și a o arăta pe însăși Fecioara Maria susținându-l, aderând astfel mai strâns la textul legendei. Celei dintâi clase îi aparține o reprezentare timpurie a subiectului, un panou gravat în bronz încastrat în porțile catedralei Suzdal, comandat de cneazul Mihail Iaroslavici (m. 1248), în care vălul este făcut sul deasupra Fecioarei și susținut de către ingeri; o icoană din colecția Ostrouhov, aparținând sfârșitului secolului al XV-lea, dezvoltă aceeași idee, astfel încât să anticipeze expresia deplină a acesteia în minunata icoană de la sfârșitul secolului al XVI-lea pe care o găsim la Muzeul Rus de Stat. În aceasta avem o secțiune a unei biserici impresionante cu cinci naosuri realizată pe linia treptei înălțate *(solea)* din fața absidei: acoperișul și naosurile pot fi văzute doar din exterior, în timp ce interiorul este împărțit în 3 sau 5 culoare. Deasupra stă Iisus Hristos, binecuvântând credincioșii din jumătatea naosului absidei.

100. Atelierul lui Dionisie,
Maica Domnului Hogedetria,
secolele XV-XVI. 38 x 28 cm.
Galeria de Stat Tretiakov,
Moscova.

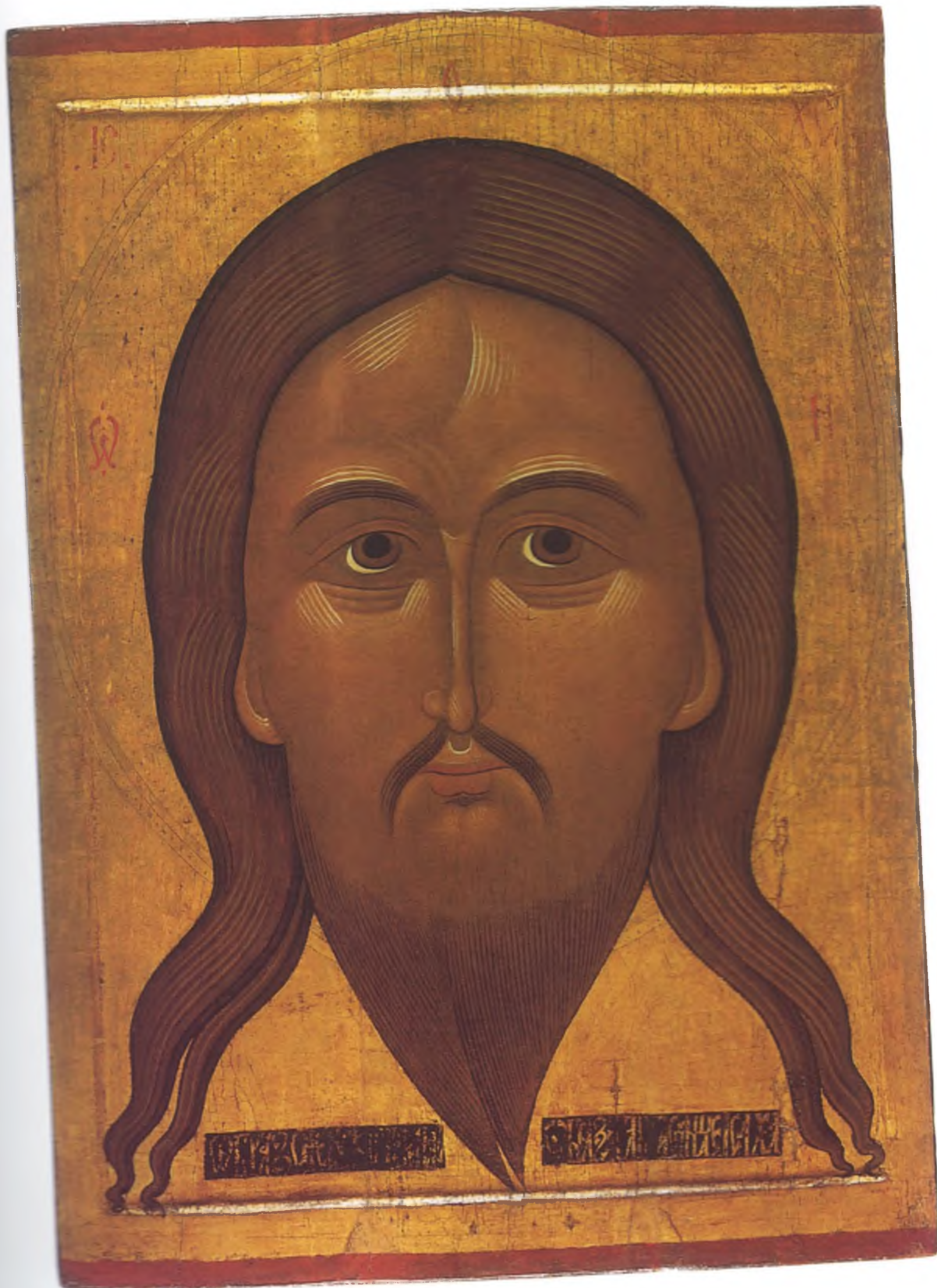
Chiar dedesubt se află Fecioara Maria pe un nor, cu mâinile împreunate în rugă. De fiecare parte stau șirurile de îngeri, episcopi, sfinți și duhovnici, așezați pe culoarele bisericii în spatele unui perete de fier. Printre ultimii, în partea de jos, îi avem pe Sf. Andrei și pe Epifanie, însoțiți de figuri dintre cele mai felurite. Mantia apare în cea mai veche reprezentare iconografică a subiectului, cea din biserica Kohanâi din Novgorod, o icoană datată cu 1391, dar aparținând, cel mai probabil, sfârșitului secolului următor. Această versiune a fost foarte populară printre reprezentanții școlii de la Moscova din sec. al XVI-lea, însă mai târziu această versiune a fost refăcută, s-a renunțat la ideea simetriei perfecte, iar scena este descrisă din lateral. Apariția Fecioarei în iconografia vestică în atitudinea de protejare a credincioșilor prin acoperirea lor cu mantia-i se datorează cu siguranță Estului.

Icoana din Muzeul Rus de Stat este un exemplu desăvârșit al picturii de icoane rusești, în ceea ce privește stilul (se prea poate să fi fost făcută de Dionisie însuși), oferind o multitudine de detalii ale inventivității ruse care se detașează net de modelele grecești. Nu negăm faptul ca rușii sunt cu o sută de ani în urmă și că puterea lor creatoare are limite bine definite, dar în această icoană avem o operă egală ca valoare cu picturile maeștrilor Veneției și Padovei de la sfârșitul secolului al XIV-lea și începutul celui de-al XV-lea și, dacă le comparăm, putem găsi foarte multe analogii. În primul rând, avem o specificare clară a locului în care s-a petrecut miracolul. Deasupra bisericii se poate observa porfirul masiv cu statuia ecvestră a lui Iustinian, așezată cândva alături de cea a Sfintei Sofia; ca pentru a șterge orice îndoială, statuia poartă titlul „Țarul Iustin", iar imaginea este cea dintr-o schiță din secolul XIV păstrată încă. Este adevărat că scena apariției se află în biserica din Vlaherne, dar nu e nimic surprinzător în faptul că ea a fost transferată în Marea Catedrală. Din nou trebuie amintit că imaginea bisericii nu seamănă deloc cu Sfânta Sofia, nici exterior, nici, cu atât mai puțin, în interior.

Dar există dovezi cum că vina nu a fost a pictorilor ruși, care și-au dat toată silința să înfățișeze Marea Catedrală cât mai veridic cu putință. În icoana din fața noastră este reprezentată Sf. Sofia, cu precizarea că este Sf. Sofia din Novgorod, așa cum se poate observa din forma versanților acoperișului. Cu toate acestea, povestea de mai sus dovedește faptul că Biserica Rusă și pictorii de icoane înșiși încercau să-și realizeze picturile conform unei idei a transcendentalismului picturii, de care însă nu aveau habar câtuși de puțin, nereușind astfel să redea nimic real; o astfel de artă nu există însă decât în imaginația esteților noștri. Bineînțeles, pictorii noștri de icoane aveau puține cunoștințe istorice și nu au putut face, în consecință, deosebirea dintre Vlaherne și Sf. Sofia din Constantinopol. Astfel, în această icoană a pocrovului, ca și în altele de acest gen, Hristos este așezat în cel mai înalt punct pe pânză, lângă vălul ținut de Mihail și Gavriil; apoi Fecioara rugându-se chiar în locul unde ar trebui sa vină absida, deasupra Porților împărătești: ea este flancată de Ceata martirilor, de cinul sfinților arhierei, de profeți, apostoli, duhovnici și sfinte". Această mulțime este așezată pe nori, deși grupurile laterale sunt plasate pe culoarele bisericii. Dedesubt, pe pământ, stă Roman Melodul, îmbrăcat ca un diacon, așezat pe o platformă chiar în fața Porților împărătești, ținând în mână un sul pe care stau scrise cuvintele: „Fecioara astăzi pe Cel mai presus de fire naște". Platforma are aceeași formă rotundă pe care o are și cea sculptată de la Novgorod, aflată azi în Muzeul de Istorie de la Moscova. Sub arcadele din dreapta sa se află „Ceata coriștilor" (*krâloșan* pentru *kliroșan*), la stânga sa cinul preoților, imediat lângă „Împăratul Leon cel Înțelept" și „ Patriarhul Tarasie" cu un slujitor care îi ține sceptrul. În spatele Împăratului Leon se află „Împărăteasa Teofana", împreună cu doi slujitori, apoi Tarasie și Epifanie, iar, deasupra acestuia, povestea viziunii sale.

Icoana are un extraordinar merit artistic în ceea ce privește stilul și tehnica de desen, deși este absolut adevărat că personajele sunt disproporționat de înalte. Icoana capătă o frumusețe aparte datorită culorilor puternice, vii, aproape ca acelea date de acuarele, puse în evidență de câteva porțiuni colorate în tonuri închise, bogate. Roșul intens, bogat (*bakan*) și nuanțele subtile de verde (*prazelen*) sunt cele care dau nota caracteristică lucrării. Eleganța unică a întregului este dată, cu toate acestea, de grefarea pe materialul viguros, bizantin a subtilității rafinate a noii școli italiene. Îmbinarea aceasta a două elemente, unul esențial pictural, celălalt sculptural, va fi detaliată în următorul capitol.

101. Mandylionul sau Sfântul Chip, Novgorod, secolul XVI, 129 x 92 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.





Începutul secolului al XVI-lea, Novgorod și Pskov

Impresia lăsată asupra întregii Europe de către Renașterea italiană a secolului al XVI-lea a supraviețuit până în prezent, sub forma termenului francez *le grand Art*. Această expresie se potrivește întregului sistem care a determinat statul să se implice în artă. Tot acest proces a luat forma unor sculpturi, clădiri și picturi murale minunate, structuri al căror scop era unul pur decorativ, grandios. Dar acest val de artă măreață sau, cel puțin, ambițioasă s-a stins în Europa Centrală, care nu era pregătită să o primească și să o dezvolte. Gustul extins pentru pictura murală a cuprins chiar și Rusia, dar sub forma unor teme iconografice neclare, amestecate cu lucrări mutate din manuscrisele iluminate pe pereții clădirilor. Cu toate acestea, mișcarea generală din artă a trecut ca o briză proaspătă prin Europa de Est, grăbind astfel dezvoltarea unui stil profund personalizat. Desigur, acest stil mergea după vechile reguli ale picturii de icoane, prefera să se raporteze în continuare la modelele secolului al XV-lea, continuând să se dedice în întregime cauzei religioase, în timp ce secolul al XVI-lea a introdus mai multe sibiecte din lumea antică sau din lucrările decorative. În general, pictorii de icoane preferau arta impunătoare a lui Mantegna Școlii milaneze. Astfel, vechile legături ale picturii de icoane grecești cu Veneția și Padova erau suplimentate.

Tendința generală mergea spre găsirea de figuri înalte și maiestuoase care să-i descrie pe Hristos, pe apostolii și profeți, spre reinstaurarea fiorului religios străvechi și spre alungirea și subțierea proporțiilor corpului. Forma drapajelor reținea contururile tradiționale, dar nu le dădea o nuanță mai plastică. Poate fi observată o nouă tehnică în desenarea liniilor paralele ale faldurilor. Dintre meșterii de icoane se remarcă desenatorii (cuvântul tehnic este *znamenșcik*, care vine de la *znamenit'*, a face un desen original și nu doar o copie, o simplă trasare); iar asta înseamnă, încă o dată, o schimbare în compoziția icoanei și în dispunerea personajelor. În orice caz, desenul nu este realizat după natură, ceea ce înseamnă că este supus regulii tipului general și rămâne deci simbolic, iar tipul iconic fundamental este acela al pietății convenționale: tipul ascetic, inalt și osos. Noul stil de desen este mai bine stăpânit și mai corect, dar nu reușește să redea elementele caracteristice tipurilor diferite de personaje, pierzând astfel impresia realității, a însuflețirii. Impresia generală de nemișcare este accentuată de mulțimea de linii verticale care traverseaza figurile pictate; deschiderea faldurilor cauzată de proiecția genunchilor era o trăsătură des întâlnită în lucrările bizantine, dar acum aproape că dispare, singurele falduri transversale fiind poziționate la umeri și deasupra încheieturii chitonului.

Și culorile au suferit o modificare considerabilă. Tonurile închise fac loc luminozității; acest lucru este evident sub influența picturii murale. Stratul de ocru este mai subțire, chipurile mai galbene, nuanțate ici-colo cu alb, de obicei nu se mai folosește *sankir* pentru straturile inferioare, iar umbrele nu sunt redate decât foarte puțin prin tonuri de verde acolo unde ar trebui să fie mai pronunțate. Reflexele complementare, bicolore sunt scoase din uz, odată cu folosirea nuanțelor de prazelen'. Dar cel mai important aspect al coloritului din această epocă, în comparație cu cel al vechilor școli, il reprezintă colorarea intensă, multicoloră a veșmintelor și detaliile elaborate asociate acestora. Această practică este întâlnită începând cu sfârșitul secolului al XV-lea în cadrul școlii de la Novgorod și se datorează influenței școlilor italo-cretane, care, la rândul lor, fuseseră influențate de pictorii venețieni: Jacobello del Fiore, Stefano da Zevio della Verona, Michele Lambertini, Michele Giambono, Catarino, Lorenzo Veneziano. Venețienii, începând cu Crivelli și sfârșind cu Jacopo Bellini, au împrumutat culorile bogate și variate, ca și complexitatea costumelor, de la flamanzi.

Culorile vii sunt anume alese: roșu, ocru, ultramarin, turcoaz, diferite nuanțe de roz și altele asemenea; deasupra tuturor acestor lucruri, a modelelor florale, a marginilor și a elementelor de luminozitate, este țesută o pânză fină aurie, ca de păianjen, executată cu ajutorul unor pensule extrem de fine muiate în aur, iar în cele mai reușite dintre icoane maniera venețiană este dusă spre perfecțiune. Pictorii de icoane găsesc o mare plăcere în a-și arăta îndemânarea la decorarea hainelor prinților și nobililor, înveșmântați, de obicei, în robe albe, tivite cu tot felul de broderii și ornamente

102. Sfânta Cuvioasă Parascheva, Sfântul Grigorie Teologul, Sfântul Ioan Hrisostom și Sfântul Vasile cel Mare, secolul XVI. Tempera cu ou pe un panou din lemn de molid, 147 x 134 cm. Colecția E. Silin, Moscova.

incredibile. Această modă datează din vremea spectacolelor și a turnirurilor care aveau loc la c regale din Ferrara și Mantua, sau a spectacolelor venețiene. Înainte de a da exemple noi frecvența acestor trăsături în arta iconografică, trebuie să avem o descriere completă a noii de aplicare a culorilor, numită metoda „fuziunii" (*Plav'* vine de la *plavit',* care înseamnă sau „a pluti"). Această metodă apare încă din secolul al XIV-lea, însă doar în cazuri excep ea se generalizează de-abia spre sfârșitul celui de-al XV-lea. Pictorii de icoane moderni o o raritate în operele vechi, iar în vremurile moderne ea este foarte rar folosită, și atunci doar foarte talentați. Tehnica constă în a aplica în așa fel vopseaua, încât să se stabilească o conti între părțile componente ale unei picturi (suprafețele mari, ușoarele tușe de lumină sau umbre opera finalizată să capete o anumită eleganță prin obținerea unei suprafețe smălțuite, asemăn tușelor maeștrilor picturii în ulei. Nu știm dacă metoda fuziunii era, de fapt, o imitație a a dar se poate observa o tendință de genul acesta de-a lungul secolului al XV-lea. Am profitat a ocazia de a arăta metoda specifică de realizare a mantiei lui Hristos și a vălului Fecioarei: ro movul închis al țesăturii nu prezintă tușe de lumină pe falduri, ca și când pictorul ar fi hotă coloreze o întreagă bucată de pânză într-un singur ton, de frică să nu strice efectul culorii nuan o. În același timp, restul elementelor din icoană sunt nuanțate dupa obișnuitul model gr Aceeași practică poate fi observată pe alocuri în icoanele italo-cretane în care priceperea pict la mânuirea elementelor a reușit să creeze un contrast față de icoanele obișnuite, realizate maniera greacă a tușelor de lumină.

Desigur, când tehnica fuziunii trece de la draperii la fețe, tonurile mai slabe atenuează asp uscățiv și ascetic al figurilor, cu alte cuvinte, renunță la această trăsătură caracteristică. În seco al XVI-lea, iconografia este deja, mai degrabă, orientată către efectul estetic, urmărind să înc ochiul, în detrimentul accentului pus în trecut pe caracter, astfel încât școli întregi de meșteșu ieșeau din perioada de pregătire specializați în tehnica „fuziunii". Modelul grec al tonurilor foa accentuate este de natură mai mult sculpturală, dar în tradiția picturii, de asemenea, și prob necesita o mai mare îndemânare și precizie a execuției, deci și mai mult timp. În Grecia se folos un termen special, *glycasmós,* pentru suprafața realizată prin tehnica „fuziunii". Dionisie din F (132) ne spune cum se prepară culoarea prin amestecarea a două părți de cafeniu cu o parte, sa chiar mai puțin, de pământiu și apoi cum se realizează pielea.

Rovinski susține că, în școala de la Novgorod și în prima școală Stroganov (care se numes școala timpurie de la Moscova), chipurile din icoanele de mari dimensiuni sunt realizate pr tehnica fuziunii, numai în *sankir,* aproape fără umbre și lumini. Ceea ce este adevărat, explicân în același timp, de ce iconarii moderni au o deosebită admirație pentru tehnica fuziunii din vech icoane și adaugă nota „culoarea pielii a fost realizată în sfumato *(dâmom)". Sankirul* simplu, cu se explică mai sus, este de culoare maro-închis, iar atunci când se aplică peste acesta ocru-pal straturi foarte fine, marginile capătă acel aspect nedefinit de negură sau fum (poate prin posib influență a tehnicii *sfumato,* utilizate de pictorii italieni) și de aceea a fost comparat cu „pictu în fum". De remarcat este faptul că inclusiv chipul figurii principale din icoană este pictat pr tehnica fuziunii, în timp ce la figurile secundare se pot regăsi secțiuni în tonuri luminoase, de sunt realizate de același maestru sau ucenic. În lucrările de mici dimensiuni s-au păstrat tonuri luminoase din tehnica grecească pentru a nu sublinia relieful.

În toată această perioadă, arta vestică a influențat puternic iconografia estică sau lumea greac și, indirect, iconografia rusă. Modelele preluate nu mai proveneau exclusiv de pe Athos. Surs de influență a fost mult mai puternică prin școala italo-cretană și, de asemenea, în Moldova Bucovina prin Galiția și Volânia.

La finele secolului al XV-lea, odată cu dezvoltarea unui mare curent artistic sub egida celebrul Squarcione, profesorul marelui Mantegna, se stabilește tradiția unui schimb de compozi iconografice între Est și Vest (133).

103. Dionisie, ***Sfântul Alexie înconjurat de scene hagiografice,*** sfârșitul secolului al XV-lea. Catedrala Adormirii, Moscova.

104. ***Judecata de Apoi,*** secolele XV-XVI. Muzeul Național Ucrainean, Lviv, Ucraina.

105. ***Ridicarea Deisisului, Hristos în slavă,*** Novgorod, secolul XVI, 108 x 75 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.









Se știe, de asemenea, că Matei Corvin, regele Ungariei (mort în 1490), a angajat la curtea sa aproape treizeci dintre cei mai talentați miniaturiști din Florența și din alte orașe italiene și că, atunci când biblioteca acestuia a fost capturată de către turci în 1526, comorile sale artistice s-au răspândit în toată Europa de Est. Numai așa se poate explica descoperirea unor modele italiene reproduse în Evanghelia de la Peresopnița (134). În secolul al XVI-lea, în Moldova, se găseau bresle de iconari peregrini, care mergeau din loc în loc, pictând pereții bisericilor, icoane, compilând manuale pentru pictori cu descrieri și schițe de modele. Pictori de la Veneția au fost invitați la curtea voievodului din Moldova în 1560.

Liderul artistic al iconografiei de la Novgorod la începutul secolului al XVI-lea era, conform scrierilor recente, „iconarul Dionisie și ucenicii săi" *(ikonnik Dionisi so ceadi)*, când cele mai multe din lucrările sale au fost realizate, de fapt, la Moscova. Este adevărat că prima sa lucrare cunoscută a fost făcută pentru Sf. Pafnutie (*m.* 1479) la mănăstirea din Borovsk, la o sută de kilometri sud-vest de Moscova. Colegul acestuia era celebrul Mitrofan, care, în *Viața Sf. Pafnutie*, este supranumit „cel mai cunoscut iconar dintre toți", dar acesta nu trebuie să fie un motiv pentru a presupune că a făcut parte din școala de la Novgorod, și nu din cea de la Suzdal. În 1482, a fost invitat la Moscova, împreună cu meșterii săi, părintele „Timofei, Iareț și Kon" să picteze iconostasul Catedralei Uspenski, lucrare „absolut minunată". În 1484, Dionisie, împreună cu fii săi, Teodosie și Vladimir, și Paisie cel Mare (135), „iconari pricepuți", sau, așa cum și mai bine s-a spus, „pictorii vieții de pe pământul Rusiei, care au lucrat vreme îndelungată în bisericile din Volokolamsk (mănăstire renumită, la o sută de kilometri vest-nord-vest de Moscova, întemeiată în 1478)". Considerăm că numărul mare de icoane atribuite lui Dionisie este motivul pentru care acesta este strâns legat de Suzdal, pentru că ar fi fost nevoie de un grup numeros de meșteri pentru a le realiza, iar aceștia nu puteau veni decât din regiunea Suzdal. Într-un fel sau altul, faima lui Dionisie s-a transmis de la un ținut la altul, până în nordul îndepărtat, iar în jurul anilor 1500-1502, acesta lucra, împreună cu ucenicii săi, la mănăstirea Sf. Ferapont, în apropierea Lacului Alb și a mănăstirii Sf. Chiril (la 550 de kilometri nord de Moscova și est de Petersburg). Cu toate că aceste mănăstiri se aflau în regiunea Novgorod, ele erau întemeiate de călugări de la mănăstiri din Moscova, iar ardoarea lui Dionisie demonstrează că acesta era mai degrabă legat de Rusia Mare centrală. De vreme ce nu ne-a rămas nimic altceva de la Dionisie decât picturile murale de la Sf. Ferapont (peste celelalte fresce pictându-se fără indurare și fără ca icoanele acestuia să fi fost restaurate sau studiate), ele servesc drept unica sursă pentru o evaluare a talentului său. Înzestrarea acestuia ca iconar ar fi putut fi determinată fie de icoane, fie de picturi din manuscrisele care, la vremea respectivă, erau realizate de iconari, dar nu se cunoaște nicio lucrare realizată de el, deși miniaturile semnate de fiul său, Teodosie, au supraviețuit. Laudele aduse lui Dionisie ca pictor se datorează nu frescelor sale, ci virtuozității sale deosebite ca desenator, „în reprezentările asemănătoare vieții". Lucrările de la mănăstirea Ferapont sunt, desigur, reprezentative pentru școala din care face parte și nu pentru maestru în sine. Cu toate că sunt echilibrate din punct de vedere calitativ și demonstrează o siguranță a execuției, ele se caracterizează totuși prin proporții exagerate, o execuție mecanică și superficialitate. Fără îndoială, acestea ne dau multe informații despre resursele utilizate în pictură la vremea respectivă: grund șlefuit de o calitate excelentă, fundale diafane în indigo-pal, pigmenți în nuanțe deschise, reflexe bicolore, brocarturi cu țesături sofisticate, biserici și arhitectură elaborată. Putem vedea, de asemenea, că cea mai mare parte a evenimentelor biblice, compozițiile ilustrând Acatistul Maicii Domnului (Biserica purta hramul Nașterii Maicii Domnului) și figurile sfinților erau pictate în cel mai nou stil, ceea ce dovedește că tiparul obișnuit fusese depășit. De aceea toate figurile sunt atât de „iconice", iar efectul general al frescelor pictate este preferabil detaliilor separate, datorită figurilor delicate pline de grație și coloristicii luminoase și calde. Cu toate acestea, în ciuda tuturor elementelor noi introduse de Dionisie, acesta nu s-a îndepărtat de vechiul model al picturii rusești, ci numai l-a înfrumusețat. De aceea nu există termeni de comparație între frescele de la Ferapont și

106. ***Miracolul Sfântului Gheorghe omorând Balaurul***, sfârșitul secolului al XV-lea, 89 x 67 cm. Din satul Cenkursk, regiunea Vologda. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

107. ***Răstignirea***, cca 1500. Tempera cu ou pe un panou de lemn de lămâi, 85 x 52 cm. De la o mănăstire din preajma regiunii Vologda. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

108. Intrarea în Ierusalim, Moscova, jumătatea secolului al XVI-lea, 71 x 56 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.





cele ale lui Giotto din Biserica Madonna della Arena din Padova. Pentru că, deși noul stil a profitat de elementele de suprafață ale italienilor, nu s-a abătut de la modelul de bază, iar tradiția bizantină a rămas neatinsă, așa cum a fost adoptată de cele două școli, de la Suzdal și de la Novgorod, prima printr-o formă destul de elaborată, iar a doua mai simplă. Acest model fără tonuri luminoase, fie fragmentar sau pe suprafețe, cu linii vagi și simple, care să indice conturul sau faldurile, avea un caracter unitar și scutea detaliile de utilizarea unor tonuri luminoase, dar nu a reușit să se transforme esențial în pictură imitativă: nici pe departe, caracterul iconic a devenit mai accentuat ca niciodată, ca rezultat al tratamentului superficial al trăsăturilor distincte și al reliefului.

Dar noile stiluri de la Novgorod și, probabil, de la Pskov erau, în mod evident, destul de diferite prin natura lor și pot fi recunoscute nu atât în cazul picturilor murale, cât în cel al icoanelor. Într-adevăr, din această fază, stilul iconic devine predominant în pictura murală, iar ocrul va fi culoarea preferată. Apoi, dacă ne limităm la icoane, trebuie, înainte de toate, să luăm în considerare detaliile din icoana de mari dimensiuni *Judecata de Apoi* și *Viața Sf. Gheorghe* din scenele laterale din icoana de mari dimensiuni dedicată sfântului. Icoanele trezesc admirație prin frumusețea cerului albastru de pe fundal, prin eleganța petelor de culoare și luminozitatea ornamentelor bogate. Am menționat deja prezența aceleiași luminozități și a acelorași pete de culoare în icoanele răsăritene care imită arta din Vest, ce sublinia elementele decorative prin influența procesiunilor decorative, a reprezentațiilor de teatru și a teatrului medieval care reproducea scene din Noul Testament (136). Acesta este momentul în care veșmintele „apostolice" simple sunt înlocuite de chitoane și himatioane, de obicei în nuanțe de albastru-pal și mov-închis, îngerii și arhanghelii poartă stihare superbe și patrafire aurii, până și Iisus Însuși este reprezentat în haine superbe, cu o diademă pe cap, de unde și imaginea simbolică de Mare Preot pe care a căpătat-o Iisus în Est. Toate acestea au fost continuate în literatura mistică despre „Viziunile Raiului", cum ar fi imaginile introduse, de exemplu, în „Viața Sf. Vasile cel Nou" (137), porțile de cleștar luminos ale sfântului Ierusalim, ființe strălucind ca stelele, tineri înveșmântați în foc, tronul alb al lui Dumnezeu înconjurat de tineri înveșmântați în purpuriu, palatele sfinților în varii culori, pline de flori, cu podele aurite, săli susținute de piloni de smarald, bărbați în veșminte albe ca zăpada din lână pură, cu fețele strălucind ca luna în întunericul nopții. Toate aceste imagini frizează absurdul, cu sfinți care au sprâncenele înscrise cu litere de lumină, „profet", „spirit umil", iar păcătoșii au capetele marcate cu litere roșii, numind păcatul fiecăruia: „hoție", „crimă", „adulter", „vrăjitor" și așa mai departe. Acest ultim detaliu descrie noua tendință a icoanelor spre inscripții minuscule prin care sunt denumite persoanele sau grupurile. A doua icoană, *Viața Sf. Gheorghe* (138), se distinge prin ilustrarea faptelor cavalerești ale eroului și martirului în cel mai dramatic mod posibil. Este reprezentat la o vârstă fragedă, aproape un băiețandru, pentru un efect contrastant și mai puternic la alăturarea cu barbarii brutali care îl torturează. Pictorul de la Novgorod îi înzestrează cu staturi impunătoare, cu fețe pline de cruzime și gesturi sălbatice, iar în acestea putem vedea tipurile definitorii pentru democrația din Novgorod. Icoana *Schimbarea la Față* este un exemplu minunat atât de icoană de la sfârșitul secolului al XV-lea, cât și de remodelare a vechilor compoziții și tipuri. Scena *Spălarea picioarelor Apostolilor* este tipică în stilul iconografic de exagerare a pozei și mișcărilor: Hristos, de exemplu, este petrecut cu un ștergar și ține altul în mână. Ca să nu fie supus unei asemenea înjosiri cum ar fi aceea de a se apleca la picioarele Apostolilor, aceștia sunt dispuși în două rânduri de câte șase, primul pe o bancă, iar celălalt pe treapta înaltă dintr-o baie rusească. Astfel, Hristos nu ajunge să spele picioarele lui Petru, iar Apostolul se ridică pentru a-și arăta supunerea în fața voinței lui Hristos, care face un semn către cap pentru a-i spune „Dacă nu te voi spăla, nu ai parte cu Mine." (Ioan XIII, 8). Ceilalți Apostoli discută în grupuri de doi sau trei și este reprodusă și scena tipică a descheierii sandalelor. Hristos poartă veșminte în acea culoare numită purpuriu venețian, iar Apostolii chitoane și patrafire de diverse culori. Vechile modele grecești capătă o nouă coloristică, iar dispunerea și tipurile sunt pe jumătate grecești, pe jumătate italiene. Pentru a putea determina

109. *Învierea*, Pskov, prima jumătate a secolului al XIV-lea. 54 x 54 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.







mai bine schimbările de stil, să analizăm două versiuni ale *Intrării Domnului în Ierusalim*, una din Muzeul Rus de Stat, din jurul anului 1500, iar cealaltă din colecția Ostrouhov, de la mijlocul sau chiar sfârșitul secolului al XVI-lea (139). La o comparație, se poate vedea foarte clar cum maestrul generației următoare a schimbat vechile modele și desene. Este caracteristică înlocuirea munților cu dealuri, care, în mâinile maeștrilor din secolul al XVII-lea, se vor transforma în crânguri de arbuști necunoscuți sau „copaci pitici" (***kustiki***, cum le spuneau iconarii). Dar figurile sunt ilustrate în același stil scrupulos, cu aceleași atitudini, mișcări și dispuneri.

Iconografia de la Novgorod din prima jumătate a secolului al XVI-lea a fost infloritoare, în ciuda poziției defavorabile a orașului. Unul dintre factorii implicați a fost noul obicei al bisericilor de a se împodobi cu fresce imense și icoane, începând cu catapetesme monumentale in altar, marile icoane care acoperă stâlpii naosului și o porțiune din partea laterală a naosului, până la micile iconostase din capelele laterale. Un nou tip de icoană devine predominant: icoane de mari dimensiuni ale lui Hristos, Fecioarei, Sfinților și Sărbătorilor, cu scene din viețile acestora și faptele lor. Cel mai bun exemplu de o astfel de biserică, împodobită în acest stil, cu icoane prețioase, este acela al Bisericii Sf. Petru și Pavel de lângă Catedrala Sofia de la Novgorod (140). Icoanele de acest tip presupuneau o dezvoltare a stilului monumental care să furnizeze o figură centrală, cum ar fi mulți dintre sfinții venerați la Novgorod: Sf. Nicolae de Mira, Teodor Stratilat, Sfântul Apostol Filip, Sfântul și Dreptul Procopie, Varlaam Kutinski, Apostolul Iacob, Andrei cel Nebun pentru Hristos, Chiril de la Lacul Alb și alții asemenea. În același timp, aceste scene minuscule, dispuse in compartimente în jurul icoanei principale, erau o ocazie excelentă pentru realizarea unor lucrări detaliate la scară redusă, într-un stil care putea fi mai flexibil și mai animat, ilustrând miracole și martirii, permițând o abordare mai dramatică, în stilul modelelor vestice. Așa-numitul stil *friaz'*, ori stilul franțuzesc, s-au dezvoltat, de asemenea, la Novgorod, iar studierea bisericilor de la Novgorod ar oferi multe informații cu privire la acest stil iconografic special și temele sale neobișnuite.

Desigur, nu toate noile tipare și teme care au fost introduse la Novgorod sunt valoroase, nici din punctul de vedere al conținutului și nici sub aspectul virtuozității, și când acesta a fost preluat la Moscova, el a determinat atât o irosire a măiestriei, cât și o anumită purificare. Să luăm spre exemplificare seria de icoane ale *Chipului Domnului*, începând cu cea mai caracteristică dintre acestea, *Mântuitorul cu ochi de foc (Iaroe Oko)*. Primul model de acest tip, un original românesc din secolul al XV-lea, se află acum în Catedrala Adormirii Maicii Domnului din Moscova. Mai puțin caracteristic pentru versiunile de la începutul secolului al XVII-lea ale *Chipului Mântuitorului nefăcut de mână omenească (Giulgiul)*, pictat pentru uz personal. Cel mai remarcabil dintre acestea este giulgiul intitulat *Mântuitorul cu barba udă*, din cauza formei neobișnuite a bărbii sale ascuțite. O astfel de icoană are un efect spectaculos în biserică, printre icoane de dimensiuni medii ale Profeților și Patriarhilor, dar lasă o impresie neobișnuită atunci când se regăsește într-un muzeu. Această copie, care a fost restaurată, provine din secolul al XVI-lea.

Catapeteasma din Biserica Sf. Petru și Pavel de la Novgorod a fost restaurată după incendiul din 1548. Unele dintre icoane au fost fixate de aceasta după ce au supraviețuit incendiului, dar cea mai mare parte datează de la jumătatea secolului al XVI-lea, din chiar anii în care Mitropolitul Macarie le-a mutat din atelierele de la Novgorod la Moscova (141) și de aceea ar fi extrem de interesantă o comparație între Catedrala Adormirii Maicii Domnului de la Moscova provenind din perioade diferite ale secolului al XVI-lea. În tot cazul, restaurarea icoanelor abia a început, una fiind finalizată, fără prea mare succes, iar în biserica de la Moscova numai două icoane de mari dimensiuni au fost restaurate, dar nu este încă disponibilă nicio fotografie a acestora. Astfel, nu sunt disponibile materiale pentru studiu. Cu toate acestea, subiectele și tratamentul general sunt destul de interesante. La drept vorbind, nu toate icoanele din bisericile de la Novgorod au fost repictate. Unele dintre acestea au fost numai acoperite cu straturi consistente de ulei de măsline care s-a întărit și s-a închis la culoare, făcând dificilă distingerea culorilor, dar, cu toate că este dificil să identifici linia

***110.** Sfântul Petru și Sfântul Nicolae,*
secolul al XV-lea. Din Deisisul Bisericii din satul Astafievo. Muzeul de Arte Frumoase, Arhanghelsk, Rusia.

desenului, se poate remarca totuși calitatea acestora. Pentru că, într-adevăr, desenul și compoziția sunt deosebit de reușite, demonstrând că Novgorodul a urmat școala de la Suzdal, substituind stilul inițial de desen, de o simplitate aproape mecanică, printr-o mai mare rigurozitate.

Este superb felul în care icoanele capătă un stil aproape grandios în sărbătorile de la Novgorod. Una dintre aceste icoane este cea a celor mai însemnați Aspostoli, *Sf. Petru și Pavel*, cu scrieri în mâini (după modelul vestic). Un fapt demn de atenție este acela că amândoi au pierdut trăsăturile greco-romane, semănând mai mult oamenilor de la Novgorod, cu excepția faptului că Sf. Petru își păstrează buclele caracteristice pentru vechile icoane. Dar aspectul general al acestor două figuri, cu privirea ațintită înainte, în poziție dreaptă din cap până în picioare, cu veșmintele apostolilor netezite și plisate în cute subțiri, este întru totul iconic.

Mult mai însuflețită este icoana *Adorarea lanțurilor Sfântului Petru*, ilustrând un Împărat, un Episcop și alte figuri sfinte închinându-se în fața unor lanțuri în spatele cărora este reprezentată o icoană a Sfântului Petru eliberat din închisoare. Pe fundal este pictată o biserică de o arhitectură fantastică, pe al cărei fronton triunghiular este pictată icoana lui *Hristos Pantocrator*, peste care se ridică o clopotniță superbă. Și în alte biserici din Novgorod s-au păstrat mai multe icoane valoroase cu scene secundare din viețile sfinților.

Trebuie, de asemenea, menționată biserica deosebit de valoroasă a Sfinților Boris și Gleb din Plotniki de pe malul Volhovului. Aceasta a făcut subiectul unei favori special din partea prințesei de Novgorod, iar în interiorul ei se regăsesc întregi colecții de icoane, de la cele mai timpurii până la exemplare din perioada cea mai înfloritoare a iconografiei. De pildă, într-una din capele se află icoana *Sf. Boris și Gleb*, un exemplar minunat de la finele secolului al XV-lea sau începutul secolului al XVI-lea. Cei doi sfinți sunt înfățișați călare (ca și alți sfinți, cum ar fi Sf. Teodor Stratilat și Sf. Teodor Tiron). Acesta a fost modelul pentru multe copii superbe, ca, de exemplu, icoana de mici dimensiuni a *Sf. Boris și Gleb* din Cimitirul Rogojski din Moscova. Asemănarea cu fresca lui Benozzo Gozzoli din capela Palatului Riccardi-Medici din Florența este atât de mare, încât nu încape îndoială că artistul a realizat aceste copii după originalele italiene. Mantia de brocart și ghetrele au fost căptușite cu blană și brodate cu ramuri și flori de aur, la fel ca în icoanele venețiene din secolul al XV-lea.

În colecțiile private de la Moscova se găsesc mai multe icoane din secolul al XVI-lea, încadrate în miniaturi: în Colecția Ostrouhov (142) se află o icoană a *Sf. Ioan Evanghelistul*, care îl ilustrează pe sfânt în Patmos, în timp ce îi dictează lui Prohor, iar pe margine sunt pictate, în cel mai strict stil iconic, scene din viața Sfântului. Altele sunt *Sf. Chiril al Ierusalimului de la Lacul Alb, Sfânta Treime* cu cele mai importante sărbători din an, *Soborul Sf. Mihail, Sf. Gheorghe, Chipul Sfânt*, un *Panegiric al Sfintei Maria a Semnului* (secolul al XV-lea), *Sf. Ilie* și mulți alții. Familia Morozov deținea icoane minunate ale *Sf. Niceta, Sf. Nicolae, Sf. Chiril și Atanasie, Sfintei Treimi*, o versiune remarcabilă a *Judecății de Apoi, Tu ești bucuria noastră, Acoperământul Maicii Domnului (Pokrov), Sf. Boris și Gleb desculți.* Colecția Egorov numără o serie de icoane „fixe" de la Novgorod: *Tu ești bucuria noastră, Ochiul cel neadormit* și multe icoane de mici dimensiuni de la Novgorod și Pskov și copii timpurii de la Moscova ale acestora.

Iconografia s-a dezvoltat la Pskov mai târziu decât la Novgorod, cel mai probabil în secolul al XV-lea. La sfârșitul secolului la XVI-lea, capătă accente decorative cu precădere, deși iconarii moderni nu admit acest fapt cu ușurință. În bisericile din Pskov, icoanele sunt aproape la fel de impresionante ca și cele din Novgorod, într-adevăr, în cele mai multe cazuri datorită absenței frescelor, cu excepția aceleia a lui Hristos din Mănăstirea Miroj. Sursa iconografiei de la Pskov se regăsește la Novgorod și se poate spune că școlile de la Pskov au căpătat o identitate aparte abia la sfârșitul secolului al XV-lea. Dar, pentru că în secolul al XVI-lea Pskov a avut o istorie netulburată, aceste școli au avut posibilitatea de a-și dezvolta în mod firesc propriul stil. Una dintre trăsăturile deosebite remarcate până acum a fost multiplicarea ornamentelor simple, de exemplu, draperiile în tonuri închise sunt scoase în evidență sau luminate printr-o tușă aurie aplicată de-a lungul cutelor veșmintelor înfrumusețate cu tipare florale, clădirilor sau chiar copacilor, plantelor și frunzelor.

111. Ridicarea Deisisului, Arhanghelul Gavriil, Novgorod, secolul XVI. 109 x 38 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

112. Ridicarea Deisisului, Arhanghelul Mihail, Novgorod, secolul XVI. 109 x 43 cm. Galeria de Stat Tretiakov.















Aprecierea dată la Pskov artei iconografiei reiese și din conservarea superbelor iconostase, de multe ori cu tot cu filigranele de metal, cu inscripția donatorilor, precum și a icoanelor „fixe" și a icoanelor votive de-a lungul pereților, galeriilor, altarelor, cu o grijă mult mai mare decât cea acordată icoanelor la Novgorod. De aceea, icoanele de la Pskov se află într-o stare incomparabil mai bună, în cele mai multe cazuri nu au fost repictate, iar de foarte multe ori se poate vedea chiar și stratul original de ulei de măsline sau de lac.

O comparație acceptabilă între Pskov și Novgorod este aproape imposibil de realizat, dar, în linii generale, cele două școli sunt comparabile cu Florența și Siena prin direcțiile diferite către care a evoluat fiecare dintre acestea. Școala de la Novgorod, asemenea celei de la Florența, era mai înclinată către pictura murală, în timp ce la Pskov erau preferate icoanele și aproape toată existența artistică a acestei școli s-a exprimat prin icoane, fie originale, fie cópii.

De aceea putem trage concluzia că Școala de la Pskov era mult mai deschisă către influențele modelelor și tehnicii italo-cretane sau chiar pur italiene. În absida uneia dintre bisericile din Pskov se află o copie fidelă a unei icoane venețiene a *Nașterii Domnului*, cu un exemplar și la Muzeul Rus de Stat, care, dacă nu ar avea o inscripție în slavonă, ar fi negreșit catalogată ca provenind din Grecia. Dar acest lucru nu ar fi posibil, pentru că, atunci când realizează o copie, un iconar pune amprenta propriului stil și nu își propune să imite cu precizie originalul decât dacă este un simplu copist. Mai mult, iconarul de la Pskov este liber în compoziție și expresie datorită faptului că Școala de la Pskov nu s-a întemeiat sub înrâurire grecească, fiind astfel mai receptivă față de influența vestică. Iconarii de la Pskov preferau, așa cum am menționat deja, modelele străine și de aceea luminau culoarea cu lasur aurii: foloseau cu precădere culori vii, intense și stilul „franțuzesc" *(friaz')*, un stil liber, lipsit de reguli stricte, care pune mai mult accentul pe efectul culorilor, pe dramatismul expresiei (143). Se pare că tipul absolut preferat de Școala de la Pskov este icoana votivă, dat fiind că datează din timpurile de început ale școlii. Alături de Școala de la Novgorod, Școala de la Pskov a pus bazele școlilor de la Moscova și din regiunile Tver, Rostov și Iaroslavl.

Ipotezele sunt atât de variate, încât este aproape imposibil să stabilim date exacte. Iar în ceea ce privește independența școlilor și criteriile distincte după care acestea pot fi diferențiate, nu știm nici măcar dacă putem să ne ghidăm după icoanele care s-au păstrat în biserici. Cum putem ști cu exactitate dacă iconostasul dintr-o biserică din Pskov nu a fost realizat într-un atelier de la Novgorod? Studierea diverselor icoane din bisericile din Pskov, din Muzeul Rus de Stat și din colecțiile private pentru determinarea acestor criterii ar reprezenta o inițiativă destul de inutilă: anumite trăsături caracteristice au fost preluate, cel mai probabil, de către școlile de la Moscova, unde o să le regăsim ceva mai târziu.

Aceeași mențiune este valabilă pentru întreaga categorie de icoane în așa-zisul *stil Stroganov*, care se dezvoltă pe la mijlocul secolului al XVI-lea, și pentru icoanele atribuite școlilor de la Ustiug și Vologda. Se știe cât de intensă era activitatea comercială de la Vologda, Ustiug și în general din nordul Rusiei, până la Marea Albă, de asemenea rolul foarte important, economic și educativ, pe care îl aveau în aceste regiuni nordice mănăstirile și centrele religioase mai mici sau chiar chiliile. Cu toate acestea, condițiile materiale favorabile nu sunt o dovadă imediată a existenței artei în regiune, nici măcar a meșteșugurilor artistice, iar comenzile familiei Stroganov ar fi putut fi adresate, în cauza frecvenței și a cantității, numai școlilor de la Novgorod și Pskov, dat fiind că nu există niciun motiv să atribuim icoanele de la începutul colecției Stroganov unei școli independente. (144)

Secolul al XVI-lea, Moscova

La Moscova, pictura de icoane s-a dezvoltat sub ceea ce ar fi trebuit să fie cele mai bune auspicii și condiții. Inițial, a derivat din Școala Suzdal, care, pentru perioada de început, prezenta cel mai ridicat nivel de meșteșug artistic, tradiții și preocupări. Mai târziu, când pictura de icoane rusă

113. Ridicarea Deisisului, Sfântul Ioan cel Nou, Novgorod, secolul XVI. 109 x 40 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

114. Ridicarea Deisisului, Fecioara, Novgorod, secolul XVI. 109 x 40 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

115. Ridicarea Deisisului, Apostolul Pavel, Novgorod, secolul XVI. 109 x 40 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

116. Ridicarea Deisisului, Apostolul Petru, Novgorod, secolul XVI. 109 x 41 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

117. Sfântul Nicolae din Myra, începutul secolului al XVI-lea. Biserica Sfântul Nicolae de pe malul râului, Kiev.

a început să înflorească, Moscova a fost privilegiată de prezența celor mai buni iconari [illegible] mai bune modele, de la deja stabilitele școli de la Novgorod și Pskov. În cele din urmă, la mijlocul secolului al XVI-lea, bisericile și mănăstirile au început să fie decorate cu icoane, sub direcția [illegible] a țarilor de la Moscova, a tuturor marilor figuri din acest domeniu, a clasei de negustori și [illegible] a oamenilor din popor. Icoanele erau iubite peste tot, iar arta icoanei a fost încurajată [illegible] căutându-se în același timp modelele vechi realizate de cei mai buni maeștri.

Procesul istoric prin care întregul teritoriu rus s-a grupat în jurul Moscovei a devenit [illegible] accentuat în secolul al XIV-lea, s-a încetinit în secolul al XV-lea, pentru ca Rusia Mare să devină realitate în secolul al XVI-lea. Această centralizare politică a adus cu sine și o centralizare a [illegible] sociale și religioase, a educației și artei. În spiritul acestei tendințe, Macarie, inițial Arhiepiscop al Novgorodului și apoi Mitropolit al Moscovei, a transferat la Moscova atelierele de icoane de la Pskov și Novgorod, împreună cu scribii. Interesul oficial acordat corectării Liturghierelor și [illegible] bisericești reiese și din cercetarea cărților și a modelelor grecești pentru icoane, și din [illegible] generală de a ridica nivelul picturii de icoane (145).

Moscova își datorează măreția poziției sale ca centru comercial, ea fiind punctul prin care trecea ruta comercială de la est, în apropiere de râul Volga și regiunea Suzdal, la vest. Galiția și Volânia, traversând vechea rută Variagă, de la Marea Baltică la Marea Neagră. Ca punct central al întregului teritoriu rus, a atras atenția stăpânirii. Primii episcopi din secolele al XIV-lea și al XV-lea, Petru (1308), Teognost (1327), Alexie (1353) și Fotie (1408), erau fie iconari ei înșiși, fie au adus cu sine iconari la Moscova, pentru a umple bisericile de lucruri sfinte. Dar, în 1392, Tohtamîș Tătarul a incendiat Moscova și toate bisericile din oraș, după care lucrările de reconstrucție au început în anul 1396. Grecul Teofan a realizat picturile murale, uimind rușii prin capacitatea sa de a lucra după memorie, fără niciun suport de pe care să copieze. Acesta a realizat picturile din Catedrala Arhanghelului Mihail și a lucrat împreună cu Andrei Rubliov, în 1405, în Catedrala Buna-Vestire și în altele timp de douăzeci de ani. Cu toate acestea, planurile pentru construirea unui Kremlin permanent și frumos, care să includă catedrale și palate, au fost transpuse în viață abia în a doua jumătate a secolului al XV-lea și nu au fost finalizate decât spre sfârșitul secolului al XV-lea: Catedrala Adormirii Maicii Domnului a fost construită în 1479, în 1485 a fost reconstruită Catedrala Buna-Vestire, în 1483 marea Mănăstire Ciudov (146), Catedrala Mântuitorului și Noua Mănăstire a Mântuitorului în 1491, în 1505 Catedrala Arhanghelului Mihail și așa mai departe. Cu toate acestea, decorațiile interioare din aceste biserici fie se deterioraseră până la jumătatea secolului al XVI-lea, fie își pierduseră pur și simplu valoarea până atunci. De aceea, atât picturile murale, cât și icoanele, au fost reînnoite, cu excepția câtorva exemplare vechi, care fie au fost înlocuite, fie au fost păstrate pe pereții absidelor sau ai capelelor. Atenția acordată de stat principalelor biserici și decorațiilor din interiorul acestora a dus, încă din anul 1547, la stabilirea unor școli de pictură de icoane, desigur, sub forma practică a unor ateliere care angajau meșteșugari pentru executarea comenzilor țarului. Acestora li s-au adăugat *Săli de icoane (Ikonnâie palatî)*, foarte asemănătoare cu ceea ce italienii numesc *l'Opera del Duomo*, în care se colecționează modelele și icoanele pictate pentru catedrale și paraclise. După aceasta urmează *Sala Meșteșugarului*, care funcționează numai pentru cei „superiori", adică pentru familia țarului. Și, nu în ultimul rând, o secțiune specială care funcționa pe lângă *Sala Armelor (Orujeinaia Palata)* și care se ocupa de întreținerea catedralelor din Moscova. În această activitate nu erau implicați numai iconarii, ci și funcționarii și negustorii. Desigur, aceștia puteau fi pasionați de icoane sau erau, pur și simplu, funcționari care nu prețuiau foarte mult această activitate și aveau un rol convențional de a comanda icoane și a se îngriji de procesul de realizare a acestora. Această schimbare de sistem a modificat inclusiv perspectiva iconarilor, care nu așteptau niciun fel de evoluție artistică, noi stiluri sau vreo dezvoltare în vreun sens anume. Comenzile executate urmăreau satisfacerea gustului comun și nimic mai mult, scopul urmărit fiind pur decorativ pentru aprobarea fără probleme a lucrării detaliate. O modalitate prin

118. Purtătoarele de mir, Novgorod, secolul XVI. 103 x 78 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.





care statutul iconarilor angajați ai țarului a crescut a fost și executarea unor comenzi particulare, cum erau cele pentru familia Stroganov și pentru alții, dar, în general, în Rusia veche, numai pictura murală era recunoscută ca artă, în timp ce pictura de icoane era considerată simplu meșteșug, pentru că icoanele au fost întotdeauna realizate pentru a decora casele obișnuite și palatele și se vindeau în magazine, alături de alte obiecte de uz casnic.

Măsurile luate de țari și creșterea numărului de pictori (147) ar fi trebuit să ducă la descoperirea unui număr mare de tineri talentați care să-și dedice viața acestei îndeletniciri și, prin urmare, această artă ar fi trebuit să evolueze în sens creativ. Dar, de fapt, secolele al XVI-lea și al XVII-lea ne oferă o listă considerabilă de nume de iconari mai mult sau mai puțin celebri: Medovartev Pictorul de Aur (*Evangheliarul ilustrat*, 1528 d.H., Biblioteca Publică, Petersburg), Dermoiarțev din Novgorod și fiii săi, Alexie Malâi din Pskov (*Adormirea Maicii Domnului*, în Mănăstirea Lavra, 1521), Semion Mitropolitul (1514), Andrei Protopopul (cunoscut în jurul anului 1535), Ostania, Iacov, Mihail și alții, care au lucrat la icoanele din Catedrala Buna-Vestire (1554). O listă și mai completă avem pentru iconarii din secolul al XVII-lea, dintre care mulți au lucrat pentru familia Stroganov, la sfârșitul secolului al XVI-lea: Stepan Arefiev, Borozdin, Perșkinii, Savinii, Kostromitinovii, Cirinii, Bezminii, Ușakov, Saltanov, Reazaneț, Apostol-Iuriev, Ulanov, Poznanski și mulți alții (148). În același timp, analiza de față, limitată în comparații, informații și mai ales materiale de la care să pornească, va reuși totuși să arate că această listă cuprinzătoare de nume nu include niciun caz de creativitate personală care să transforme mecanismul picturii de icoane în activitate artistică personală cu sentiment religios. Nu se întrevede nicio încercare marcată de talent pentru a schimba compoziția, tipurile sau expresia prin care să se creeze un nou model, cu trăsături particulare. Unicul caz de acest fel este Andrei Rubliov, dar în Școala de la Novgorod nu se regăsește nicio altă lucrare care să-i egaleze talentul. Poate îi sunt asemănător, dar numai în ceea ce privește expresia artistică, Prokopi Cirin și unii dintre maeștrii școlii Stroganov: la Simon Ușakov și ucenicii săi se întâlnesc și tipuri noi, dar sunt de proveniență străină, împrumutate din Vest.

Și astfel, istoria iconografiei de la Moscova, în comparație cu școlile timpurii de la Suzdal și Novgorod, pare să ne indice un fel de diminuare a creativității personale, iar toți iconarii menționați nu par să fie decât meșteșugari foarte pricepuți, cu excepția lui Simon Ușakov, care a fost considerat artist independent cel puțin de către contemporanii săi, deși nu toți specialiștii acceptă această teorie. Nu este de mirare că până în ziua de astăzi iconarii continuă să îl considere pe Andrei Rubliov cel mai mare maestru al artei lor, iar criticii moderni, Muratov, Șcepkin și alții, sunt de acord în privința întâietății Școlii de la Novgorod, care eclipsează importanța Școlii de la Moscova, în care ei nu văd decât o exagerare a elementelor votive, indicând aspectul religios sau ritualic. Aceștia descriu impresionismul icoanelor de la Moscova ca fiind „prozaic", din cauza culorilor șterse, a lipsei de coerență a compoziției și a influenței „idealismului tradițional". În ciuda verdictului general acceptat, criticii vorbesc totuși despre calitatea estetică a lucrărilor realizate de iconarii țarilor, care reiese din nuanțele de roșu și albastru, din caracterul popular cald al figurilor și din execuția perfectă din punct de vedere tehnic (149).

Încă din 1551, când atelierele abia începuseră, unul după altul, să se mute la Moscova, Sinodul celor o sută de capitole (Stoglav) a emis mai multe canoane generale cu privire la iconografie. Aceste canoane le cereau meșteșugarilor „să fie oameni umili și buni, care să nu vorbească în deșert, să ducă o viață pioasă, fără certuri, să nu bea, să-și păstreze sufletele curate și să trăiască sub înrâurirea modelelor spirituale. Pentru care țarii și episcopii vor onora acești iconari mai mult decât pe oamenii obișnuiți". De asemenea, meșteșugarii trebuiau să se ocupe de ucenicii lor. Episcopii urmăreau progresele pe care le făceau ucenicii și acordau o atenție deosebită celor care erau sârguincioși și pioși. Altfel, episcopul putea lua măsuri atât împotriva ucenicului, cât și a meșterului.

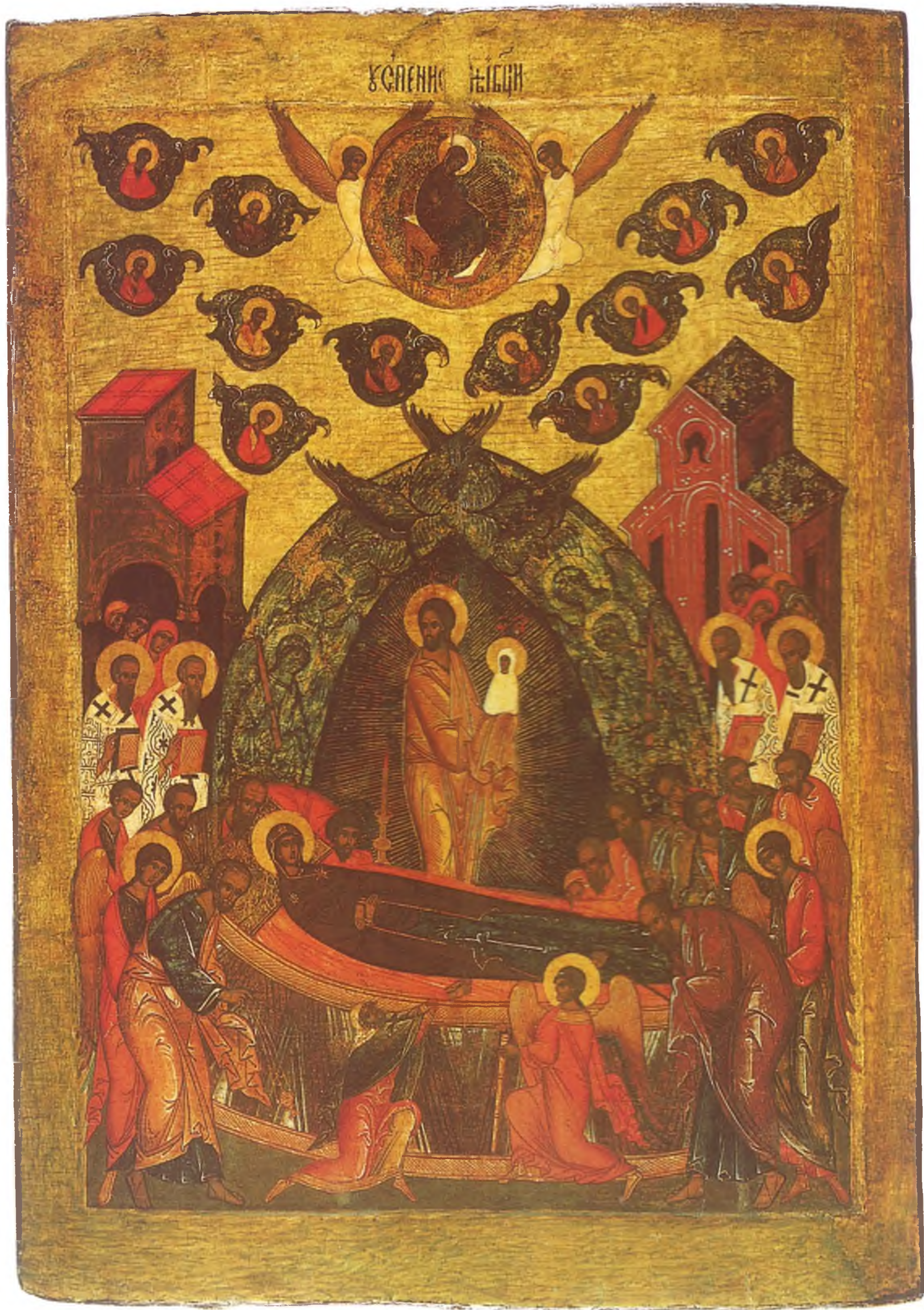
De asemenea, episcopul putea lua măsuri împotriva meșteșugarilor care pictau „altfel decât erau învățați, după propriile idei", sau „fără model", și vindeau icoanele pictate astfel oamenilor, fără să

119. ***Nașterea lui Hristos***, jumătatea secolului al XVI-lea. Muzeul Național de Artă al Ucrainei, Kiev.

120. ***Nașterea lui Hristos***, prima jumătate a secolului al XV-lea. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

121. ***Adormirea Maicii Domnului***, Pskov, prima jumătate a secolului al XVI-lea. 113 x 81 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.




ѹСПЕНИЕ